ISSN 0208-2551
7'2007

# Мастацтва

ПАПАРАЦЬ-КВЕТКА **АНАТОЛЯ АНІКЕЙЧЫКА**

ТЭАТРАЛЬНАЯ СПАДЧЫНА **КУПАЛЫ І КОЛАСА**

ГАРМОНІЯ І ДЫСАНАНС **ГЕОРГІЯ СКРЫПНІЧЭНКІ**

**БЕЛАРУСКАЯ ОПЕРА: ПРЭСТЫЖ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ШКОЛЫ**

Мастацтва

ПРАКТЫКА
ТЭОРЫЯ
ГІСТОРЫЯ

№7 (292)
ліпень 2007

Заснавальнік — Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь
Выдаецца са студзеня 1983 года
Рэгістрацыйнае пасведчанне №734



Адрас рэдакцыі:
220013, Мінск, праспект Незалежнасці, 77.
Тэлефоны 292-99-12, 292-99-18,
тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).

Выдавец — рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».
Выдавецкая ліцэнзія № 02330/0131892
ад 27 снежня 2006 г.



Падпісана ў друк 16.07.2007. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная.
Друк афсетны. Гарнітура «Minion Pro». Ум. друк. арк. 7,00. Ум.-выд. арк. 10,6.
Тыраж 2277. Заказ 1781.
Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства
«Выдавецтва "Беларускі дом друку"».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79.

ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.

Леў і Сяргей Гумілеўскія. Помнік Янку Купалу.
Масква. Бронза. 2005.

На першай старонцы вокладкі –
«Нататкі вар'ята» В.Кузняцова. Сцэна са спектакля.
Нацыянальны тэатр оперы.

На чацвёртай старонцы вокладкі –
«Сны аб Беларусі» паводле п'есы У.Караткевіча
«Калыска чатырох чараўніц».
М.Зуй (Янка), А.Падабед (Янка Купала).
Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

**Маргарыта Ізворска-Елізар'ева:** *«Маё глыбокае перакананне: опера — гэта найперш тэатр. А не канцэрт у касцюмах. У эпоху бурнага развіцця візуальных мастацтваў нельга адмаўляцца ад тых сродкаў і магчымасцей, якія вельмі моцна ўздзейнічаюць на гледача».*

**Алег Залётнеў:** *«Мая «Літургія» заканчваецца спевам «Хрыстос уваскрос» — і там 33 такты. Чаму 33? У музычным сэнсе гэта зусім не было прадвызначана. Я мог бы паставіць fermata — і было б 32 такты. Або падоўжыць, перацягнуць на наступны такт апошні акорд — і было б 34. Але сталася 33. Я ж не думаў ні пра што такое, не лічыў. Як сказаў адзін чалавек: гэта не ты пісаў, гэта тваёй рукою пісалі... Дай, Божа, каб і надалей так».*

**Георгій Скрыпнічэнка:** *«У мастацтве нікога не падманеш. Не мае значэння, колькі часу ты аддаеш працы, галоўнае — вынік, шчыры і прафесійны. Бо і конь таксама працуе, але твораў мастацтва ад яго ніхто ўжо не атрымаў».*

# БЕЛАРУСКАЯ ОПЕРА: ПРЭСТЫЖ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ШКОЛЫ

«Баль-маскарад» Д.Вердзі. Сцэна са спектакля.

## Як навучыцца любіць сваё?

**Мастацтва оперы адпачатку і паўсюль — мастацтва элітарнае. Оперныя праекты — у ліку найбольш прэстыжных для інвестараў і спонсараў, оперныя спевакі і рэжысёры — зоркі сусветнага ўзроўню. Ці з'яўляецца опера элітарным жанрам у Беларусі? Якімі важкімі мастацкімі набыткамі можа пахваліцца наша Нацыянальная опера? Яна нацыянальная па сутнасці ці адно па назве? Чым жыве калектыў оперны сёння, куды крочыць, якія праблемы развязвае, з якімі цяжкасцямі змагаецца?**

**Пра гэта і многае іншае разважаюць удзельнікі дыскусіі.**

ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ

**Прэстыж нацыянальнай опернай школы. Оперны спявак — тэатр — глядач... У гэтай неабсяжнай прасторы я вылучыла б некалькі аспектаў. Найперш — беларускі кампазітар і тэатр.**

— Няма чаго туды хадзіць! Гэты тэатр наогул не мае ніякага дачынення да беларускай культуры! Добра, калі хоць адна опера на беларускай мове там ідзе, а бывае, што і ніводнай... Ні мовы, ні кампазітараў беларускіх... — такое давялося аднойчы пачуць ад аднаго нашага пісьменніка.

Ягонай катэгарычнасці я не падзяляю. Бо не можа лічыцца беларускім толькі артыст у лапцях. Але доля здаровага сэнсу ў такім меркаванні ёсць. Тым больш, што гэта думка не аднаго чалавека, а пэўнай катэгорыі грамадства. Іншая справа, што музыкі беларускіх кампазітараў у оперным тэатры відавочна бракуе. Узаемаадносіны тэатра і кампазітараў, кампазітараў і публікі ніколі не былі ідэальнымі.

...Больш за 20 гадоў таму, пасля генеральнай рэпетыцыі беларускай оперы, я брала інтэрв'ю ў вядомай спявачкі, выканаўцы галоўнай партыі.

— А вы думаеце, што гэтую музыку можна спяваць? — запальчыва і нават раздражнёна прамовіла яна.

Яшчэ адзін успамін, больш свежы. Мінулы сезон. Час падрыхтоўкі опер «Нататкі вар'ята» і «Сіняя Барада і ягоныя жонкі».

— Такой музыкай — толькі голас сапсаваць! Прычым надоўга, калі не назаўсёды... Якое шчасце, што я ў прэм'еры не заняты! — казаў у кулуарах вядомы выканаўца.

Спевакі хочуць выконваць музыку меладычную, прыгожую, якая будзе падабацца і ім, і слухачам. Тую, якая дазваляе паказаць прыгажосць голасу і кантылену. І гэта законнае права спевака. Але многіх кампазітараў вучаць так, што меладызм для іх — самая вялікая загана, а прыгажосць — якасць, з якой трэба змагацца.

На маю думку, спевакі большасці нашых кампазітараў проста не ведаюць — апроч двух-трох, чыю музыку спяваюць. Кампазітары, у сваю чаргу, не ведаюць спевакоў, для якіх варта было б пісаць. А калі ўсё ж і ведаюць, і пішуць, і спяваюць, дык гэта часцей справа асабістага энтузіязму, чым паслядоўнай палітыкі. Бо калі ўдзел спевака ў канцэрце беларускай музыкі каштуе 20 (дваццаць) тысяч — гэта разавая канцэртная стаўка, дык усур'ёз пра палітыку падтрымкі нацыянальных прыярытэтаў казаць нельга. «Лепш я оперны шлягер вывучу і буду спяваць яго ў многіх канцэртах, чым твор беларускага кампазітара, які, магчыма, прагучыць адзін раз...» — да такой логікі падштурхоўвае спевака музычная рэчаіснасць.

Варта заўважыць: сітуацыя з творамі беларускіх аўтараў на працягу апошніх сезонаў лепшая, чым калі-небудзь. Тэатр аднавіў «Дзікае паляванне караля Стаха» У.Солтана, якога доўга не было на афішы. Адбыліся прэм'еры опер «Нататкі вар'ята» В.Кузняцова і «Сіняя Барада і ягоныя жонкі» В.Капыцько. У філармоніі тэатр паказаў праграму «Па старонках беларускіх опер», якая прадстаўляла панараму ад твораў даваеннага часу да ўрыўкаў з неўвасобленай «Пані Ядвігі» У.Солтана.

Нават калі б тэатр моцна захацеў, скласці палову рэпертуару з твораў айчынных аўтараў наўрад ці атрымалася б. Чаму? Кожны оперны спектакль патрабуе значных фінансавых укладанняў, а адміністратары калектываў добра ўсведамляюць тое, пра што афіцыйна не прынята гаварыць. Дастаткова скласці афішу канцэрта з твораў толькі беларускіх аўтараў, як можна гарантаваць, што поўнага збору, а тым больш аншлагу, не будзе (гаворка не пра эстраду і не пра харэаграфію). А філармонія ці тэатр — як відовішчныя ўстановы — маюць план па гледачах і па выручцы.

Чаму? Ды таму, што публіка ў нас такая. Не любіць яна свайго... Бо не ведае. Нігілізм у стаўленні да свайго — адметная рыса кожнага другога беларуса. Публіка наша любіць чужое, а яшчэ лепш — «раскручанае» на тэлеэкране. А там «раскручваюць» эстраду, расійскую.

У рэкламным аддзеле Тэатра оперы мне паведамілі красамоўны факт. Тэатр дае рэкламу спектакляў на FM-станцыі і каналы Беларускага радыё. Так прайшла інфармацыя, што на бліжэйшай «Мадам Батэрфляй» за пультам будзе стаяць іспанскі дырыжор Мар'яна Рывас. За два дні раскупілі амаль 200 білетаў...

«Князь Ігар» А.Барадзіна. Сцэна са спектакля.

Публіку можна зразумець. Яна хоча ісці на прэстыжнае. На тое, пра што ўсе гавораць, што абмяркоўваецца. Глядач прагне новага і свежага. Але ён апрыёры перакананы, што чужое заўжды лепшае, чым сваё.

Сёлета ў чэрвені ў Маскве праходзіў Міжнародны конкурс імя Чайкоўскага. Адзін з самых прэстыжных у свеце, дзе сабраліся самыя таленавітыя выканаўцы з многіх краін. З Мінска на яго выправіліся трое салістаў оперы — Т.Гаўрылава, Э.Мартынюк, І.Сільчукоў. Яны прайшлі складаны адборачны тур, калі з 111 прэтэндэнтаў засталося 37. З гэтых 37 — трое нашых! Але ці ведае грамадскасць іх у твар? Перакананa, што не.

Ці ёсць на шматлікіх беларускіх тэлеканалах хоць адна перадача, прысвечаная менавіта оперы і акадэмічным спевам? Пытанне рытарычнае. Была некалі перадача «"Залатая дзесятка" беларускай оперы», якую рыхтавала СТВ. Цяпер яе няма.

Вярнуся да тэмы «тэатр і беларускія кампазітары». Ведаю, што Уладзімір Кандрусевіч працуе над операй, галоўнымі героямі якой будуць князь Ягайла і Соф'я Гальшанская. Ягоным творам зацікавіліся ў Расіі. Дзмітрый Даўгалёў напісаў оперу «Агонь Праметэя» на антычны сюжэт. Творам зацікавіліся ў Санкт-Пецярбургу. Сваю новую оперу «Цень» (паводле Я.Шварца) Алег Хадоска зноў-такі прапаноўвае аднаму з расійскіх тэатраў. Сяргей Картэс закончыў аднаактовую оперу «Мядзведзь» (паводле А.Чэхава), але, мяркую, зноў-такі будзе шукаць калектыў не ў Беларусі. Чаму яны глядзяць у той бок? Магчыма, каб не чакаць два дзесяцігоддзі, як Кузняцоў і Капыцько.

Оперная сцэна ў сталіцы адна. Туды многія хочуць трапіць са сваімі творамі і, натуральна, не ўсе могуць. І не ўсе павінны... Але сцэна, паўтаруся, павінна быць не адна! Гэта бясспрэчна! Можа, у сувязі з капітальным рамонтам тэатра варта падумаць пра тое, каб абсталяваць у немалым будынку яшчэ адну, камерную сцэну?

На маю думку, кампазітары, сам тэатр, Міністэрства культуры ў пошуках нацыянальнага рэпертуару часта існуюць адасоблена. І элементарна не ведаюць, у каго што ёсць — ужо гатовае альбо на падыходзе. Шкада, калі нашы лепшыя кампазітары будуць і надалей «шукаць шчасця» за мяжой, калі іх творы па-ранейшаму будуць рабіцца набыткам опернага мастацтва суседніх краін. А наш тэатр тым часам будзе шукаць новыя партытуры...

«Аіда» Д.Вердзі. А.Якушэвіч (Амнерыс).

**MARGINALIA**

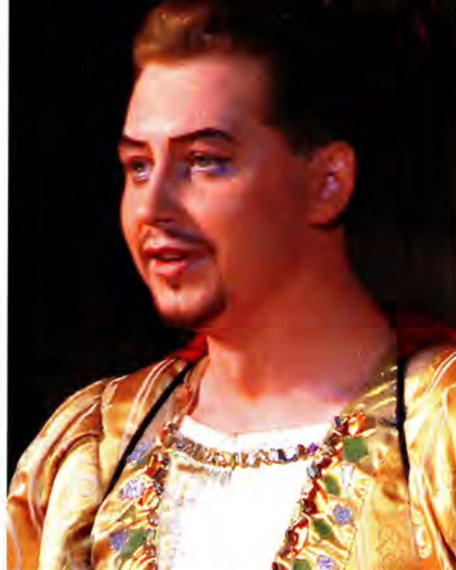
**«Ла Скала»** — гэта не толькі тэатральны будынак, месца для оперных пастановак, але і сімвал італьянскай оперы.

Яе гісторыя сягае да 1776 г., калі пачалося будаўніцтва новага тэатра на месцы царквы Санта-Марыя дэла Скала (адсюль і назва). Скончылася будаўніцтва праз два гады. Для адкрыцця тэатра А.Сальеры спецыяльна напісаў оперу «Пазнаная Еўропа».

Канцэртны сезон у «Ла Скала» доўжыцца са снежня па чэрвень (увосень на сцэне тэатра праводзяцца сімфанічныя канцэрты). Асаблівай урачыстасцю вызначаецца адкрыццё сезона. Гэта заўжды 7 снежня — дзень св. Амбросія, апекуна Мілана.

Не так даўно пасля трохгадовай рэканструкцыі «Ла Скала» зноў адчыніла свае дзверы. На адкрыцці, як і больш за два стагоддзі таму, прагучала опера Сальеры «Пазнаная Еўропа». Цягам рэканструкцыі ў тэатры захавалі ўсё лепшае з ранейшых інтэр'ераў, выкарыстоўваючы пры гэтым самыя сучасныя тэхналогіі. Была аднаўлена старая падлога з венецыянскага мармуру, а кожнае з 1800 сядзенняў забяспечана невялікім экранам, які дае магчымасць сачыць за лібрэта оперы.

«Трубадур» Д.Вердзі. Т.Траццяк (Леанора).


«Іаланта» П.Чайкоўскага. Э.Мартынюк (Вадэмон).

«Іаланта» П.Чайкоўскага. А.Масквіна (Іаланта).

# Плаціць жыццём – ці зарабляць на жыццё?

ЛЮДМІЛА КОЛАС

**«Каб дасягнуць поспеху, спявачка павінна мець твар Венеры, розум Мінервы, вытанчанасць Тэрпсіхоры, постаць Юноны і скуру насарога», — сцвярджала некалі амерыканская актрыса Этэль Барымор. Апошні пункт, напэўна, спрэчны, але тое, што спявачка павінна мець цвёрды характар, — неабвержная ісціна. Неаднойчы пераконвалася ў гэтым на працягу свайго творчага жыцця.**

Л.Колас — заслужаная артыстка Рэспублікі Беларусь, прафесар, загадчык кафедры Беларускай акадэміі музыкі.

...80-я гады. Я — салістка оперы. Якраз тады Беларусь мела магчымасць накіраваць сваіх маладых спевакоў на тры месяцы ў «Ла Скала» — назіраць за майстрамі і вучыцца. Такіх кандыдатаў аказалася двое. На жаль, майго прозвішча ў спісе не было. Прасцей за ўсё скласці крылцы і здацца. Але ж трапіць у Італію, у «Ла Скала» — запаветная мара кожнай опернай спявачкі!

Даведалася, што Міністэрства культуры СССР з усіх оперных тэатраў Саюза адбірае чатырох спевакоў на поўнамаштабную стажыроўку ў «Ла Скала». Паехала ў Маскву. Журы, якое ўзначальвала славутая І.Архіпава, праслухала сорак спевакоў. І я ўвайшла ў запаветную чацвёрку!

А калі ўжо апынулася ў Мілане, на мяне звярнула ўвагу зорка сусветнай оперы Джульета Сіміяната. Яна падрыхтавала са мной праграму міжнароднага конкурсу, які ладзіўся ў г.Павія, старажытнай сталіцы краіны. На конкурсе мяне ганаравалі 1-ай прэміяй.

Урокі «Ла Скала» не забываюцца ніколі. І цяпер сваім вучням я імкнуся перадаць сакрэты італьянскай школы. Ганаруся тым, што ўдасканальваю прыроду чалавечага голасу. І хоць у нас у краіне ўжо склаўся цэлы «клас» спевакоў (бо кожны, хто ўзяў у рукі мікрафон, лічыць сябе спеваком), гэтым непаўторным мастацтвам авалодалі адзінкі.

«Севільскі цырульнік» Д.Расіні. Л.Колас (Разіна).

Ганаруся, што два дзесяткі маіх «зорачак» засвяціліся на вакальным небасхіле. Мае вучні — гэта мой гонар, пакуты, мая радасць і надзея. Сёння ў Беларускай оперы спяваюць шасцёра маіх выхаванцаў. Гэта лаўрэаты і дыпламанты міжнародных конкурсаў Т.Траццяк, А.Масквіна, Т.Гаўрылава, А.Сіняуская, П.Елісеева, Э.Мартынюк.

Калі ў Беларусі ладзіўся І Міжнародны конкурс імя Л.Александроўскай, Т.Гаўрылава стала лаўрэатам 1-ай прэміі. На фоне буйных, часам «сценабітных» галасоў яна прадэманстравала філігранную тэхніку, бездакорны густ.

Ужо заявіла пра сябе на еўрапейскіх сцэнах салістка народнага аркестра імя І.Жыновіча Л.Лазарчык — каларатурнае сапрана з бліскучай тэхнікай. Яна — таксама мая выхаванка.

Мяркую, што «вакальная школа» — паняцце абстрактнае. Бо нават у італьянскай вакальнай культуры кожны спявак індывідуальны і непаўторны. Таму ў кожнай школе галоўнае — прыгажосць голасу, тэмбральная непаўторнасць і тэхнічнае майстэрства. Гэтыя якасці ў рознай ступені ёсць у многіх беларускіх спевакоў. Толькі ў нас — як у футболе: рукі, ногі, галовы ёсць, але да сусветных стандартаў не дацягваем.

На маю думку, для выхавання ўласных зорак неабходна мець непарыўны ланцужок: музычная школа — сярэдняя спецыяльная ўстанова — ВНУ. У цяперашні час у школах, за рэдкімі выключэннямі, вакальная праца з дзецьмі вядзецца непісьменна. Вучэльні працуюць «на экспарт» і, напэўна, тым ганарацца. А «прадукт» іх сыходзіць, як вада ў пясок, без карысці для краіны...

Некалі ў нас ладзіўся конкурс «Убельская ластаўка». Ён збіраў студэнтаў і выпускнікоў-вакалістаў з вучылішчаў, і мы мелі магчымасць заўважаць з'яўленне самых таленавітых, каб браць іх потым у Акадэмію музыкі. Цяпер конкурсу няма. І нашы патэнцыяльныя таленты з'язджаюць. За межы краіны, у Маскоўскую, Санкт-Пецярбургскую, Адэскую кансерваторыі выпраўляюцца лепшыя! Бо горшых туды проста не возьмуць...

А на вакальную кафедру акадэміі прыходзяць інструменталісты, тэарэтыкі, харавікі і недавучаныя ў вучылішчах вакалісты. Калі гэтую стыхію не ўтаймаваць, вакальнае мастацтва пазбавіцца неабходнага асяроддзя, а дзяржава будзе выкідваць велізарныя грошы на вецер.

«Вялікія плацяць за мастацтва жыццём, маленькія зарабляюць ім на жыццё», — геніяльная думка Эміля Кроткага дапасоўваецца да творцаў усіх часоў і народаў. Той, хто адпавядае першаму запавету, — сапраўды зорка...





# Якія яны, прыярытэты музычнай палітыкі?

АЛЕГ МЕЛЬНІКАЎ

**...Аднойчы вярталіся з фестывалю ў Расіі. Ехалі ў цягніку разам з вядомым артыстам Коласаўскага тэатра. І ён кажа:**

**— Я прыходжу на оперны спектакль, каб паслухаць музыку. Але заплюшчваю вочы, каб не бачыць, што робіцца на сцэне...**

**— Паслухай, ты ходзіш не па адрасе! Каб слухаць музыку, трэба ў філармонію! Тады і вочы заплюшчваць не давядзецца...**

**— Але на вас глядзець немагчыма! Вы на сцэне — непаваротлівыя мяхі...**

А.Мельнікаў — саліст Нацыянальнага тэатра оперы, заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь, загадчык кафедры БДУ культуры і мастацтва.

Крыўдна, але ж — праўда! Падчас спектакля адзін саліст не зводзіць вачэй з дырыжора — пільнуе, калі пачынаць арыю. Другі павярнуў галаву ў бок куліс — і яго не чуваць. З такімі момантамі трэба змагацца.

Наконт нацыянальнай вакальнай школы. Няхай са мной не згодзяцца, але думаю, такой школы няма. Лічу, што і паняцця «руская вакальная школа» няма. Ёсць адзіная, **правільная** школа спеваў. І ёсць кепска навучаныя спевакі, якім педагог сапсаваў жыццё. Ёсць школа bel canto — прыгожых спеваў. І ўсё!

Я нарадзіўся ў Мінску, сам — беларус, і таксама — патрыёт. Але трэба глядзець праўдзе ў вочы! Калі мы ўспомнім вядомых беларускіх спевакоў, хоць бы Александроўскую, дык яна вучылася ў Расіі. Педагогі, якія прыехалі падымаць наша мастацтва пасля вайны, усе вучыліся ў Маскве. Саўчанка, Чарнабаеў, Галеева, Бастрыкаў, Гайда... Калі педагог усё жыццё працуе ў Беларусі, зусім не значыць, што ён прыдумаў беларускую школу вакалу.

Выдатных спевакоў шмат. У тым ліку і ў нас: У.Пятроў, С.Франкоўкі (хто, акрамя яго, спявае рэпертуар драматычных тэнараў?), Н.Руднева, Н.Шарубіна... А спевакі мінулых дзесяцігоддзяў?! Нябожчык А.Саўчанка, выдатны майстар. Ю.Бастрыкаў, Э.Пелагейчанка, М.Дружына... Гэта ж асобы!

А колькі з'ехала выдатных спевакоў... С.Драбышэўскі, цяперашні саліст Марыінкі (вялікая страта для тэатра!), спявае па ўсім свеце... Марыя Гулегіна... Вядома, зорка. Дзе ж было такую зорку ўтрымаць? Але, напэўна, таго напалу страсцей вакол яе не трэба было дапускаць... Тады запрашаць яе на асобныя спектаклі аказвалася б прасцей і лягчэй.

Некалі Горкі сказаў пра Шаляпіна: маўляў, калі Фёдар Іванавіч захоча, дык сам Бог спусціцца на зямлю. І па жаданні Фёдара Іванавіча альбо ўсё ператворыць у зялёны сад, альбо ўсё знішчыць... Я прачытаў пра Шаляпіна ўсё, што толькі можна. Ён пісаў дачцы лісты: «Цяпер я дасягнуў такога адчування ў прафесіі, калі на сцэне магу ўзяць залу ў кулак. Захачу — яны будуць смяяцца. Захачу — будуць плакаць...» Але такая свабода прыходзіць разам з майстэрствам вельмі высокага ўзроўню. Калі ведаеш, што ты «ўзяў» залу і яе трымаеш, — адчуванне фантастычнае!

Сёння ў тэатры амаль 60 салістаў. Трупа перапоўнена. А спяваюць літаральна 15-20 чалавек, якія трымаюць рэпертуар. Што робяць астатнія? Павышаюць сваё майстэрства? Не, ходзяць па калідорах і крытыкуюць тых, хто спявае. «А вось калі б мне далі вядучую партыю!..» Даюць! І што?.. Спявак адразу бярэ бальнічны. Альбо таму, што баіцца, альбо таму, што падсвядома ведае — не справіцца. Дык, можа, не трэба мець такую трупу салістаў? Няхай будзе 35-40 чалавек, лепшых! А грошы падзяліце на тых, хто сапраўды «цягне рэпертуар». І ніхто нікуды не з'едзе!

Але праблема — яшчэ глыбей. Яна — у прыярытэтах музычнай палітыкі. Мяркуйце самі. Вось я — заслужаны артыст, выканаў увесь басовы рэпертуар. Лаўрэат дзесяці міжнародных конкурсаў, лаўрэат Прэзідэнцкай прэміі. Мяне запрашаюць у журы на прэстыжныя конкурсы і фестывалі. Напэўна, маю аўтарытэт... Член прэзідыума Міжнароднага саюза музычных дзеячаў Расіі. Сярод іншых членаў прэзідыума — Ю.Башмет, І.Архіпава, У.П'яўко, М.Біешу, М.Пальма — артысты міжнароднага ўзроўню.

Але адчуваю сябе жабраком. І не толькі я, а і многія артысты. Бо не магу сабе дазволіць таго харчавання, што вымагае прафесія. Дагэтуль не маю кватэры. Там, дзе жыву, няма гарачай вады, а калі трэба памыць галаву, дык маці палівае з чайніка... Туалет — на вуліцы. Вось вам і прэстыж! А ў гэты час бачу па тэлевізары безгалосую эстрадную спявачку, якая заяўляе, што ў яе — уласны балет і студыя гуказапісу. Дык хто яна, і хто — я?!

Чаму Масква прапаноўвае: давайце запішам дыск з вакальнымі творамі! Давайце зробім кнігу! А Мінск не прапаноўвае... Дзе я больш патрэбны? Ні ў адным абласным горадзе Беларусі не праспяваў сольнага канцэрта. І ў той жа час больш за 15 гадоў працую ў Беларусі. Пытанне: а гэта каму-небудзь трэба? Ці нікому?

Цікавых задумак шмат. Шматгадовая мара — стварыць камерны оперны тэатр. Умовы для яго існавання ёсць. Патрэбна прынцыповае рашэнне — наконт існавання структуры.

Другая ідэя. Яшчэ ў савецкі час менавіта ў Мінску прайшоў І Усесаюзны фестываль тэатраў опер і балета. Які быў ажыятаж! Якая цікавасць! Але не абавязкова рабіць фестываль **тэатраў**. Можна для пачатку прывезці ў Мінск фестываль «Ірына Архіпава прадстаўляе...». Але трэба мець і ўласны оперны фестываль. Ён рэспубліцы патрэбен. Ажыццяўленню гэтай маштабнай ідэі я згодны спрыяць усімі сіламі...

«Аіда» Д.Вердзі. А.Мельнікаў (Рамфіс).

# Невычэрпная энергія жанру

СЯРГЕЙ КАРТЭС

**Опера валодае невычэрпнай энергіяй, магіяй, яна вабіць, прыцягвае, у ёй адлюстроўваюцца актуальныя запыты часу і творчасці, духоўныя запатрабаванні грамадства. Ва ўсе гістарычныя перыяды опернае мастацтва выклікала гарачыя спрэчкі. Не выключэнне і сённяшні час, калі нацыянальная опера перажывае даволі складаны перыяд.**

**С.Картэс — кампазітар, народны артыст Беларусі. З 1991 па 2002 гг. дырэктар — мастацкі кіраўнік Нацыянальнага тэатра оперы Беларусі.**

Тэатр павінен мець свайго гледача, быць запоўненым падчас усіх спектакляў, не толькі прэм'ерных і найбольш папулярных. Калі я працаваў у тэатры, мы шукалі розныя магчымасці прывабіць слухачоў: праз рэкламу, кантакты з рознымі слаямі насельніцтва, запрашэнне цікавых пастаноўшчыкаў... На пачатку 90-х гадоў мы мелі толькі 25% запаўняльнасці залы. «Пералом» наступіў пасля пастаноўкі «Травіяты» рэжысёрам С.Цырук, якая здолела арыгінальна інтэрпрэтаваць класічную партытуру. Ужо да 2000 г. мы паступова заваявалі глядацкі «электарат», і гадавая запаўняльнасць залы часам дасягала 90 %.

Эстрада, якая сёння запаланяе эфір, адбірае ў нас гледача. Прапаганду опернага мастацтва варта весці на ўсіх узроўнях. Неабходна стварыць тэле- і радыёканалы класічнай музыкі. У многіх еўрапейскіх краінах існуюць спецыяльныя праграмы опернай, сімфанічнай, джазавай музыкі. Успомніце мудрасць — кропля камень точыць. Кожны чалавек павінен успрымаць оперны тэатр як храм, а оперу як найвышэйшы від мастацтва.

Апроч таго, тэатру важна заўсёды трымаць гледача ў чаканні і прадчуванні чагосьці новага. Разнастайны оперны рэпертуар абумоўлівае і пастаяннае з'яўленне прэм'ер. На жаль, у бюджэце няма сродкаў, якія далі б магчымасць штогод увасобіць на сцэне 5-6 новых опер. Таму цалкам прымальная форма — канцэртная пастаноўка оперы. Гэта шмат у чым асветніцкая праца, якая дазваляе мабільна пазнаёміць слухача з опернымі навінкамі без істотных фінансавых укладанняў. У 90-я гады мы прапанавалі гледачу канцэртныя варыянты опер «Набука», «Турандот», «Лючыя дзі Ламермур», «Паяцы», «Атэла», «Дон-Жуан». У складанай эканамічнай сітуацыі гэта аказалася выдатнай магчымасцю хутка абнаўляць афішу.

Пастаноўкі былі розныя па напаўненні, але абраны «фармат» не супярэчыў мастацкаму густу. Такая практыка існуе ў многіх тэатрах Расіі і Еўропы. Так, В.Гергіеў прадставіў «Кальцо Нібелунгаў» спачатку ў канцэртным варыянце, а затым увасобіў яго на сцэне. У адным еўрапейскім тэатры «Травіяту» Д.Вердзі паказвалі і ў канцэртным выкананні, і — наступным днём — як спектакль.

У жыцці тэатра важную ролю адыгрывае гастрольная палітыка. Асабліва хацелася б успомніць гастролі ў Салатурне (Швейцарыя), дзе на працягу пяці гадоў (1997 — 2002) тэатр прымаў удзел у адным з найпрэстыжных фестываляў Еўропы «Open Air». Яго заснавальнік Дзіна Арычы, заўзяты аматар оперы, клапаціўся пра тое, каб у трупы былі ўсё ўмовы — і тэхнічныя, і фінансавыя. На кожны фестываль мы прывозілі па 10 пастановак, штогод абнаўляючы рэпертуар. Для нас гэта была сапраўдная школа еўрапейскага майстэрства.

**«Джардана Бруна» С.Картэса. Сцэна са спектакля.**

**«Візіт дамы» С.Картэса. Н.Галеева (Клара).**

**«Матухна Кураж» С.Картэса. Сцэна са спектакля. Кішынёўскі тэатр оперы і балета.**

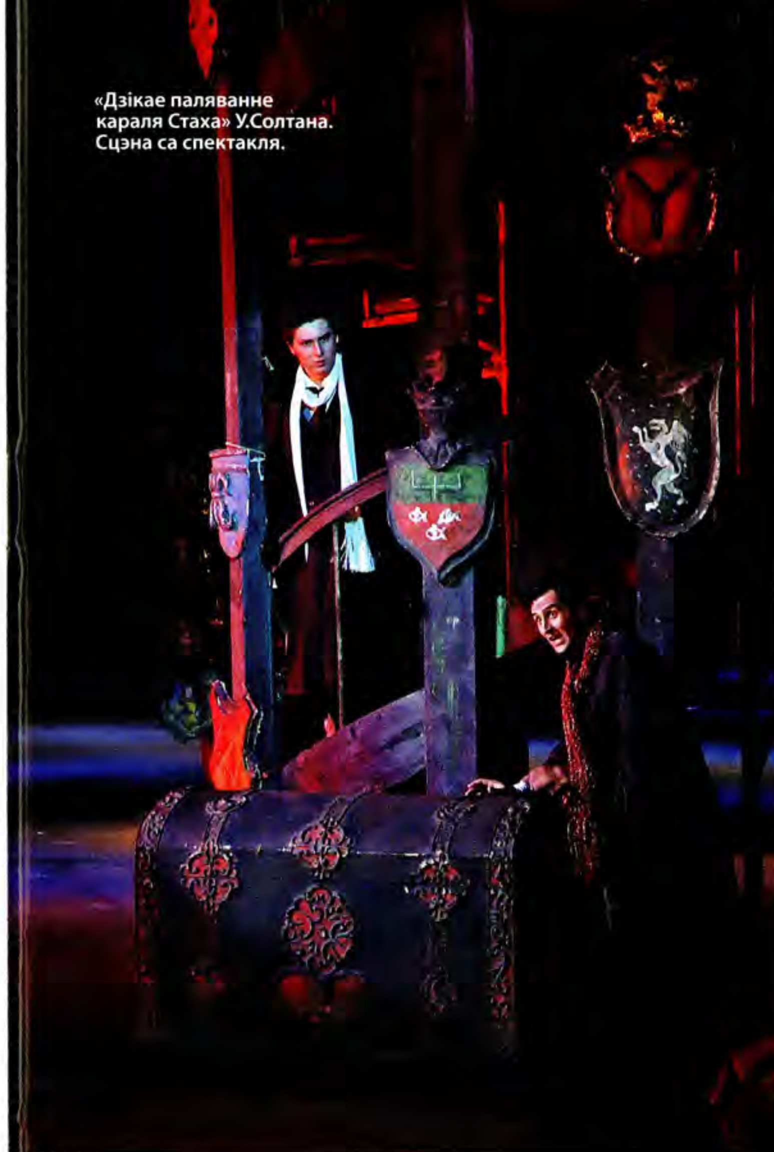
У сучасным грамадстве оперны тэатр з'яўляецца паказчыкам узроўню культуры. У кожнага рэжысёра ёсць свой погляд на працэс рэалізацыі музычнай партытуры. Напрыклад, таленавіты рэжысёр С.Штэйн заўсёды настойваў на дакладным прачытанні аўтарскага тэксту, музычнага і сюжэтнага. Разам з тым, сёння існуе мноства пастановак у так званым «сучасным фармаце». Думаю, калі б Д.Вердзі ўбачыў пастаноўку «Рыгалета» ў лонданскай оперы, яму было б цікава. Дзеянне спектакля перанесена ў Нью-Йорк 1920-х гадоў, дзе адну з мафіёзных банд узначальвае Герцаг («Дзюк»), а яго слугой з'яўляецца бедны італьянец Рыгалета. У оперы не зменена ніводнай ноты, але драматызм сітуацыі, інтэрпрэтаванай нашым часам, яшчэ больш узмацняецца.

Мне здаецца, што цікавай была б і пастаноўка оперы У.Солтана «Пані Ядвіга». Працу над гэтым спектаклем пачыналі рэжысёр В.Раеўскі і мастак Б.Герлаван.

Перакананы, што сёння еўрапейская опера перажывае рэнесанс. Кампазітары і іх сааўтары шукаюць новыя формы ўвасаблення сваіх задум. Адна з іх — мюзікл (як адгаліназанне оперы), прызначаны для шырокага кола гледачоў. Існуюць вельмі яскравыя прыклады, такія як «Notre Dame» або «The Phantom of the Opera», якія маюць каласальны эфект.

Любячы оперу і ведаючы тэатр знутры, вельмі хацеў бы бачыць крэатыўныя змены ў беларускім оперным тэатры. Складаная пабытавая сітуацыя (рамонт асноўнага будынка), безумоўна, ім не спрыяе, але ж гэта — часовая з'ява. Таму разважаць і вызначаць канструктыўныя шляхі пераадолення праблем неабходна сёння і на ўсіх узроўнях.

ЗАПІСАЛА НАТАЛЛЯ ГАНУЛ



**«Дзікае паляванне караля Стаха» У.Солтана. Сцэна са спектакля.**

# Але найперш — па-беларуску...

ВІКТАР СКАРАБАГАТАЎ

**Опера як жанр нарадзілася ў асяроддзі інтэлектуалаў. На пачатку і ў сярэдзіне XVIII стагоддзя ў Еўропе адбыўся сапраўдны оперны бум. Было вельмі прэстыжна мець уласную оперную трупу. У XVIII стагоддзі толькі ў Мілане працавала 90 (!) оперных тэатраў. Вядома, не ўсе ўзроўню «Ла Скала», існавалі і невялікія трупы, але лічба — уражвае...**

З XVIII стагоддзя опера ў Еўропе зрабілася фактам і сродкам рэпрэзентацыі двара: каралеўскага, імператарскага ці велікакняскага.

Што ёсць галоўнай прэзентацыяй народа, дзяржавы? Не толькі межы, мытня, войска, улада, грошы, але і найвышэйшыя формы мастацтваў: акадэмічныя тэатры, Нацыянальны мастацкі музей...

Калі мы разважаем пра стан опернага жанру ў Беларусі, дык даводзіцца канстатаваць наяўнасць шматлікіх праблем. Па-першае, што для 10-мільённай краіны адзін оперны тэатр і адзін музычны? Вельмі мала. І тыя не ў найлепшых варунках.

У многіх краінах рэпертуар тэатраў оперы будуецца так: палова — творы нацыянальных аўтараў, палова — усё астатняе. Акрамя французаў, ніхто ў свеце не зацікаўлены ў развіцці французскай музыкі і прэзентацыі французскай культуры. Слава італьянскай оперы — клопат саміх італьянцаў. Адсюль — і адпаведныя працэнты. І гэта нармальна!

Якія ж беларускія оперы могуць сёння зацікавіць тэатр, публіку і стацца падзеямі? Час ад часу ў музыказнаўчым асяроддзі чуюцца прапановы: «Давайце аднавім "Міхася Падгорнага" ці "Алесю" Я.Цікоцкага!» Ці будзе сучаснаму гледачу цікавая опера пра партызан? Думаю, не. Гэта пытанне не жанру, а эстэтыкі пэўнага часу. («Міхася Падгорнага» варта паказваць не цалкам, а ў фрагментах). І Я.Цікоцкі, і аўтары падобных твораў — людзі таленавітыя. Не віна іх, а бяда, што яны трапілі пад прэс «сацыяльнага заказу».

З чаго магла б складацца беларуская афіша? У XVIII ст. жыў оперны кампазітар Ян Давід Голанд, трывала звязаны з беларускай зямлёй. І ягоную оперу «Агатка, або Прыезд пана» мы паказвалі на фестывалях «Беларускай капэлы» ў канцэртным варыянце, галоўныя партыі спявалі А.Бундзелева, Л.Лют, Р.Палішчук.

Ёсць у Голанда і опера «Чужое багацце нікому не служыць». Яе пакуль ніхто не чуў. Ноты гэтага твора мы амаль аднавілі разам з У.Байдавым. З інструментоўкі захаваліся толькі партыі скрыпкі і кантрабаса. І ўсё! Вакальныя радкі ёсць. Задача — аднавіць партытуру, каб яна была прыдатная для сімфанічнага аркестра. У межах «Беларускай капэлы» «рэстаўруем» твор, а паказваць, на маю думку, павінен оперны тэатр. Інакш дзеля чаго тое робім?.. Але нават калі оперны твор мінулых стагоддзяў адноўлены, тэатры ў чаргу за партытурай, на жаль, не становяцца. Таму што тэатраў мала?

У XIX ст. у Мінску на плошчы Свабоды было ажно чатыры (!) тэатры. У будынку на месцы цяперашняй гасцініцы «Еўропа» ўпершыню паставілі «Сялянку» С.Манюшкі. Упершыню ў гісторыі оперныя героі заспявалі па-беларуску! Але чамусьці ў Мінску няма помніка кампазітару... Далей. На плошчы Свабоды, 23, у былой мужчынскай гімназіі, існаваў школьны тэатр. На рагу цяперашняй Інтэрнацыянальнай — будынак Дваранскіх сходаў, дзе была тэатральная зала. Мелася яна і ў Ратушы. Дзе гэтыя тэатры?..

Калі згадаем «Пані Ядвігу» У.Солтана, дык яе пастаноўка — рэальная. Даводзілася чуць: па сюжэце опера падобная да «Фаўста». Але «Вестсайдская гісторыя» — рэмейк «Рамэо і Джульеты», і гэта нікога не бянтэжыць.

Дарэчы, у нас ёсць і свая «Аіда» — опера К.Горскага «Маргер». Сюжэты паўтараюцца, але тут няма праблемы. Яна ў іншым — у жаданні (ці нежаданні) бачыць сваё на сваёй сцэне. Так, у «Пані Ядвізе» ёсць хібы: твор няскончаны. Тады патрэбна новая рэдакцыя! Існуюць пяць рэдакцый «Дона Карласа», зробленыя Д.Вердзі. Хіба нельга сабраць адукаваных, прафесійных асоб, якія хочуць убачыць оперу на сцэне, і даць заданне — завяршыць твор?!

**В.Скарабагатаў — заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь, прафесар Беларускай акадэміі музыкі.**

Што яшчэ вартае акадэмічнай сцэны? Найперш — абсалютна ўсе оперы С.Манюшкі, які нарадзіўся недалёка ад Мінска і вырас у ім. Калі ў нас ішла «Галька»? У 70-я гады. Калі ішоў «Страшны двор»? У 50-я. А оперы «Парыя», «Графіня»?.. А чаму не паставіць «Тараса на Парнасе» М.Аладава? Кажуць — класіка... Давайце пабачым, пераканаемся...

Існуе і такая праблема, як мова арыгінала. Так, яна цесна звязана з музыкай. На якой мове ў нас ідзе «Кармэн»? Па-французску? Так, але з «ніжагародскім» акцэнтам. Калі прыязджаў дырыжор са Швейцарыі, дык на спеўках смяяўся так, быццам трапіў на камедыю. Другі прыклад. На наш спектакль «Севільскі цырульнік» прыйшлі італьянцы. Пытаюцца ў перакладчыка: «А на якой мове спяваюць?» Яны «сваю» мову не пазналі...

У Нью-Йорку толькі «Метраполітэн-опера» працуе на мове арыгінала, бо там збіраюцца міжнародныя каманды пастаноўшчыкаў і артыстаў. А астатнія пяць оперных тэатраў горада працуюць на англійскай. У Берліне чатыры оперныя тэатры, і адзін з іх дае спектаклі на мове арыгінала, астатнія — на нямецкай.

Павага да сваёй культуры існуе ва ўсіх краінах — Францыі, Італіі, Германіі, Бельгіі, дзе заўгодна! Мы можам спяваць на розных мовах. Але перш за ўсё — па-беларуску...

MARGINALIA

**«Метрапалітэн-опера»** — вядучы оперны тэатр у ЗША. Адкрыўся ў Нью-Йорку ў 1883 г. спектаклем «Фаўст». У зале тэатра 3625 месцаў. Сезон доўжыцца з верасня па красавік.

З 1966 г. тэатр функцыянуе ў новым будынку «Лінкольн-цэнтра». Да адкрыцця была прымеркавана сусветная прэм'ера оперы С.Барбера «Антоній і Клеапатра». Інтэр'ер тэатра ўпрыгожваюць фрэскі Марка Шагала. На пачатку сваёй дзейнасці тэатр ставіў пераважна творы Р.Вагнера. У 1908 — 1910 гг. тут працаваў Г.Малер. Мастацкім кіраўніком тэатра ў 1908 — 1915 гг. быў А.Тасканіні.

«Метрапалітэн-опера» пачынае трансляваць свае спектаклі ў Інтэрнеце ў рэжыме рэальнага часу. У сеціве можна будзе пачуць лепшыя пастаноўкі з рэпертуару тэатра — «Севільскага цырульніка» Д.Расіні, «Мадам Батэрфляй» і «Багему» Д.Пучыні. Трансляцыі ў Інтэрнеце — адно з новаўвядзенняў, з дапамогай якіх кіраўніцтва «Метрапалітэн-опера» мае намер прыцягваць у тэатр новае пакаленне гледачоў. У сезоне 2006–2007 гг. «Метрапалітэн» знізіў кошт некаторых катэгорый квіткоў, а таксама плануе трансляцыю сцэнічнага дзейства на шырокафарматныя экраны, усталяваныя на вуліцах Нью-Йорка. Першая інтэрнэт-трансляцыя — 25 кастрычніка.

**Чэчылія Барталі**, адна з найбольш вядомых і высокааплатных спявачак свету (па ганарарах яе апярэджваюць толькі П.Damінга, Л.Паварoці і Х.Карэрас), нарадзілася ў Італіі ў 1966 г. Мае каларатурнае меццa. Гэта рэдкі голас, прызначаны для выканання найбольш складаных партый у операх Расіні.
Спявае ў парыжскай «Опера Бастыль», Цюрыхскай оперы, у «Ла Скала», «Метрапалітэн-опера»; дае сольныя канцэрты ў Лондане, Нью-Йорку, Манрэалі, Філадэльфіі...

# Трупа еўрапейскага ўзроўню

МАРГАРЫТА ІЗВОРСКА-ЕЛІЗАР'ЕВА

**Маё глыбокае перакананне: опера — гэта найперш тэатр. А не канцэрт у касцюмах. Таму як рэжысёр і мастацкі кіраўнік тэатра я імкнуся, каб удзельнікі opernага спектакля валодалі якасцямі драматычных акцёраў. У эпоху бурнага развіцця візуальных мастацтваў нельга адмаўляцца ад тых сродкаў і магчымасцей, якія вельмі моцна ўздзейнічаюць на гледача.**

**М.Ізворска-Елізар'ева — заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь, мастацкі кіраўнік Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы.**

Сёння Нацыянальны тэатр оперы знаходзіцца ў вельмі складанай сітуацыі. Капітальны рамонт будынка — справа неабходная, але мы пастаўлены ва ўмовы не развіцця, а выжывання. Для таго, каб спектакль мог натуральна скласціся, неабходна пэўная колькасць сцэнічных рэпетыцый. Калі ў будынку на вуліцы Матусевіча рэпеціруе аркестр — значыць салісты і хор ужо не могуць працаваць на сцэне.

Прыстасоўваючы спектаклі да магчымасцей Дома афіцэраў, даводзіцца змяняць мізансцэны, будаваць іх з улікам меншай пляцоўкі. Пры гэтым рэжысёру шмат пра што трэба думаць. Напрыклад, пра агульную кампазіцыю сцэны. Пра суадносіны гукавой і сцэнічнай прасторы. Сцэнаграфія спектакля — пры мінімальных выдатках — павінна быць і годнай, і адначасова мастацкай.

Касцюмаў, якія шыюцца для прэм'еры, звычайна мінімальная колькасць. Выкарыстоўваецца той касцюмны запас, які мае тэатр. Каб «апрануць» пэўную оперу, мы збіраем касцюмы з трох-чатырох спектакляў блізкага стылю ці часу.

Увогуле выдаткі на пастаноўку класічнай «поўнаметражнай» оперы не могуць быць маленькімі. Вазьміце касцюмы. Трэба апрануць хор, які складаецца з 60-70 чалавек. Калі тры дзеі, хор пераапранаецца тройчы. Гэта ўжо каля двухсот касцюмаў. А калі яны гістарычныя?.. А яшчэ трэба апрануць тры склады салістаў. Артысты часам абураюцца, што мы вымушаны шыць адну камізэльку альбо адну спадніцу на траіх.

Кажуць, скупы плаціць двойчы, і гэта сапраўды так... Бо калі некалі тэатр знайшоў магчымасць пашыць шыкоўныя касцюмы, дык яны паспяхова выкарыстоўваюцца дзесяцігоддзямі. Як, напрыклад, касцюмы да «Царскай нявесты», пастаўленай амаль

«Баль-маскарад» Д.Вердзі.
Г.Гур'ева (Аскар), С.Франкоўскі (Рычард).

50 гадоў таму. Оперны касцюм патрабуе ведаў гістарычнага адзення. Гэта унікальныя веды і навыкі! Але тэатр не можа карыстацца паслугамі лепшых мастакоў па касцюмах.

Не так даўно ў Рызе давялося паглядзець шэраг спектакляў Латвійскай оперы. Пастаноўка адной з апошніх прэм'ер — «Травіяты» — каштавала 100 тыс. еўра. Такія сумы дазволіць сабе не можам. Але, як прызналася кіраўніцтва тэатра, гэта не самы дарагі іх спектакль. У Латвіі існуе шмат фондаў, якія дапамагаюць тэатрам. Усім выгадна! Грошы, укладзеныя спонсарам, не абкладаюцца падаткам. Але і тэатр не плаціць падаткі з гэтай сумы. І дзяржаве не трэба шукаць грошы...

Ёсць намер падтрымліваць з Латвійскай операй больш цесныя кантакты. У Еўропе існуе практыка: два тэатры дамаўляюцца па чарзе карыстацца сцэнаграфіяй і касцюмамі аднаго спектакля. Для кожнага тэатра так аказваецца танней. Спектаклі, якія давялося паглядзець, сведчаць пра высокую музычную культуру. Рыжская опера развіваецца ў суперсучасным напрамку. Гэта датычыць найперш рэжысуры і сцэнаграфіі.

Умовы беднасці, а калі дакладней, дык жабрацтва, у якіх існуе наш тэатр, не прадугледжваюць з'яўлення геніяльных пастановак і найвысокіх мастацкіх здзяйсненняў. Таму, усведамляючы сітуацыю, пачалі выпускаць шмат спектакляў. Каб вакалісты мелі неабходны трэнінг, каб яны набывалі новыя акцёрскія навыкі, якія спатрэбяцца тады, калі мы атрымаем сучасную, абсталяваную па апошнім слове сцэну і адпаведныя грошы на пастаноўкі. Каб былі гатовыя да спектакляў іншага ўзроўню і іншай якасці. Вельмі сур'ёзная задача — рыхтаваць тэатр да «ўваходзінаў» у новы будынак!

Адно з глабальных пытанняў тэатра оперы — рэпертуар. Якім чынам ён фарміруецца? Вядома, ёсць назвы, якія марыць мець на афішы кожны тэатр. Але мы залежым ад таго, колькі грошай выдаткоўваецца на новыя пастаноўкі, і ад таго, ці маем склад выканаўцаў, які можа ўвасобіць пэўную оперу. Часам чую галасы: «Давайце пастаўім "Кальцо Нібелунгаў" Р.Вагнера! Які будзе праект!» Думаю, што зарана... І для тэатра, і для публікі. Да таго ж фінансава не «пацягнем» такую махіну.

І ўсё-такі галоўныя назвы на афішы — не тыя, якія патрэбны для выжывання, а пастаноўкі глабальныя, этапныя. Такія, як «Барыс Гадуноў», «Хаваншчына», «Кармэн», «Карміна Бурана», «Пікавая дама», «Дон-Жуан»... З опер ХХ стагоддзя — «Кацярына Ізмайлава». Але шмат чаго не можам сабе дазволіць! Нават з сучаснай класікі няма на афішы ніводнай оперы С.Пракоф'ева.

Беларуская оперная класіка таксама мусіць прысутнічаць на сцэне. Бо класічны твор не страчвае сваёй каштоўнасці з цягам часу... (Цікава, што ўсе оперы, напісаныя балгарскімі кампазітарамі, былі пастаўлены на сцэне. Найперш яны ставіліся ў Сафіі, у Нацыянальнай оперы. Але не толькі там... Адзін кампазітар напісаў дзесяць оперных партытур — і ўсе яны пастаўлены. Але ж у Балгарыі восем оперных тэатраў! І яшчэ музычна-драматычны...)

Планы будучых пастановак даводзіцца карэкціраваць. Напрыклад, імпрэсарыё прапаноўвае вывезці на гастролі «Лючыю дзі Ламермур» Даніцэці і «Так робяць усе» Моцарта. Але ў рэпертуары гэтых опер няма. Значыць, адкласці свае планы і ставіць гэтыя спектаклі? З другога боку, тэатру трэба выязджаць за мяжу. Каб і аркестр, і хор, і салісты ўдасканальвалі майстэрства. Каб бачыць, дзе мы знаходзімся ў еўрапейскім ці сусветным «табелі аб рангах». У дадатак — тэатр зарабляе падчас гастроляў. Мы яшчэ не можам зраўняцца ў сумах з нашым балетам, але паступова ідзе павышэнне рэйтынгу, а значыць — і сум, якімі ацэньваюцца нашы пастаноўкі.

Плённае супрацоўніцтва з імпрэсарыё залежыць шмат ад чаго. Напрыклад, у Татарстане вялікае значэнне надаецца і оперы, і балету. Велізарныя грошы ўкладаюцца ў новыя пастаноўкі. Больш за тое! Калектыў выпраўляецца на замежныя гастролі... на самалёце прэзідэнта краіны. У суме гастрольных выдаткаў аплата дарогі — вельмі сур'ёзны пункт. Бо оперны калектыў — не менш за 120–130 чалавек. Вось чаму татарскі тэатр вельмі запатрабаваны імпрэсарыё.

Вядома, падчас гастроляў мы хацелі б мець іншыя ўмовы працы, мець іншых імпрэсарыё. Але яны прад'яўляюць іншыя патрабаванні і да тэатра. Напрыклад, каб ехалі аркестр і хор, але салісты — не нашы... На такія ўмовы не заўсёды варта згаджацца, бо спевакі развіваюцца ў працэсе актыўных гастроляў.

Уражанні шматлікіх гастроляў пераконваюць, што сёння Нацыянальная опера Беларусі — трупа еўрапейскага ўзроўню. На агульнаеўрапейскім фоне мы выглядаем не горш, а нават і лепш за многія тэатры. Па сваім творчым патэнцыяле. А найперш — па галасах.

«Чарадзейная флейта» В.А.Моцарта. Сцэна са спектакля.

«Нататкі вар'ята» В.Кузняцова. У. Громаў (Папрышчын), А.Жукаў (Папрышчын à la сабачка Мэджы).

MARGINALIA

Самыя розныя пляцоўкі выкарыстоўваюцца ў краінах Еўропы і Азіі для выступленняў оперных труп.

Так, летам 2005 года Нацыянальная опера Беларусі паказвала свае спектаклі ў невялікіх гарадках **Германіі**. Памосты для гэтага ўзводзіліся на гарадскіх плошчах. Над месцам сцэнічнага дзеяння нацягвалі тэнт, а крэслы для гледачоў ставілі вакол пляцоўкі.

Летам 2006 года аркестр нашай оперы даваў канцэрты ў курортным горадзе **Клагенфурт (Аўстрыя)** разам з зоркай сусветнай оперы Мансэрат Кабалье. Горад мае шэраг музычных праектаў, сярод якіх — фестываль на возеры Вертэзее. На беразе возера зроблена сцэнічная пляцоўка на 2,5 тысячы месцаў. Разлік — вельмі просты: над вадой альбо побач з ёй спеўныя галасы гучаць асабліва выразна...

Перад канцэртам усе сцежкі-дарожкі засцілаюцца белай тканінай. Усе дамы з'яўляюцца ў вячэрніх сукенках, мужчыны — у белых кашулях, гальштуках, цёмных касцюмах. І гэта датычыць не толькі людзей сталага ўзросту, а і моладзі...

Калі летам 2006 года аркестр нашага тэатра ўдзельнічаў у міжнародным оперным фестывалі «Санта Круз дэ ля Пальма», які ладзіцца ў горадзе Санта Круз, трэцім па велічыні **на Канарскіх астравах**, дык спектаклі і канцэрты праходзілі ў сценах былога каталіцкага кляштара. Цяпер у будынку — музей. У ягоным двары ўсталяваны 600 глядацкіх крэслаў і адкрытая сцэнічная пляцоўка. Рэжысура спектакляў пабудавана такім чынам, што выкарыстоўваюцца і вокны, і лесвіцы, і сам будынак кляштара. Спектаклі пачыналіся ў 21.30 — з надыходам цемнаты. Калі ўлічыць, што для спектакляў прадугледжана адпаведнае асвятленне, дык відовішча атрымоўвалася захапляльнае.

Лепшыя дасягненні тэхнікі выкарыстоўваюцца сёння ў абсталяванні тэатральных канцэртных пляцовак.

Напрыклад, **у Германіі** магчымасці мікрафонаў цікава спалучаюць з оперным мастацтвам. У такіх умовах спеваку не трэба прыкладаць немалыя высілкі, каб без узмацняльнікаў голас пераадолеў аркестравую яму і даляцеў да залы. На спіне выканаўцы прымацоўваецца радыёдатчык, які ўзмацняе голас, а провад ідзе пад парыком і прымацоўваецца на лбе. Гукарэжысёр сядзіць за пультам і ўзмацняе гук выканаўцу, які павінен саліраваць. Артысту трэба прызвычаіцца да мікрафона, але і гукарэжысёр мусіць ведаць канкрэтную оперу.

Выкарыстанне тэхнічных дасягненняў асабліва актуальнае на вялікіх канцэртных пляцоўках, што могуць змяшчаць пяць і болей тысяч чалавек.

Больш за дзесяць гадоў таму **ў Генуі** ставілася опера Д.Вердзі «Дон Карлас». Спектакль прысвячаўся 500-годдзю адкрыцця Калумбам Амерыкі (менавіта з Генуі Калумб выправіўся ў сваё падарожжа). «Дон Карлас» быў сумесным праектам Марыінскага і Генуэзскага тэатраў. У фінале ўся сцэна разам са шматтоннымі дэкарацыямі... правальвалася ў пекла.

МАТЭРЫЯЛЫ ТЭМЫ НУМАРА ПАДРЫХТАВАЛА ТАЦЦЯНА МУШЫНСКАЯ.

# З КЛУБКОМ НІТАК АРЫЯДНЫ

ЯЎГЕН ШУНЕЙКА

**Юбілейная «Выстава габеленаў» Ларысы Густавай і Людмілы Пуцейка ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі «Палац мастацтва» стала значным мажорным колерава-вобразным акцэнтам у кантэксце мінскай мастацкай вясны.**

Л.Густава. Азёрны край. Гладкае ткацтва. 2007.

Абедзве мастачкі — выпускніцы кафедры тэкстылю Акадэміі мастацтваў. Абедзве — заўзятыя габеленшчыцы. Яны скампанавалі ў экспазіцыі свае працы 1970–2000-х гадоў у арыгінальным рэтраспектна-перспектыўным напрамку.

Л.Густава. Ружовая птушка.
Гладкае ткацтва. 1996.

Іх рэтраспектывізм спалучаны з развіццём класічнага гладкага і ручнога габеленнага ткацтва, якое грунтуецца на традыцыях карэліцкіх мануфактур XVIII ст., а свой новы вытворчы размах набыло з 1960-х гадоў на Барысаўскім камбінаце прыкладнога мастацтва. Іх мадэрнізм — гэта актыўны ўдзел у развіцці мастацтва выставачнага аўтарскага габелена 1990–2000-х гг., незалежнага ад сацыяльных заказаў, вольнага ад «маштабнасці», прывязкі да стандартных інтэр'ераў.

Л.Густава і Л.Пуцейка — мастачкі вядомыя. На жаль, вельмі мала сказана пра іх творы і добрых слоў, і крытычных, а іх жа тэкстыльныя кампазіцыі заслугоўваюць значна большай увагі. Негатыўную ролю адыграла інерцыя эстэтычных поглядаў у постсавецкія часы. Тэматычнаму габелену адводзілася другаснае, дадатковае месца ў былой іерархіі відаў і жанраў мастацтва. Разам з тым, гэта дазваляла найбольш свабодна вырашаць у ім вобразныя задачы, звязаныя з адлюстраваннем рэальнага, фантастычнага, гістарычнага, міфалагічнага, беспрадметнага свету. Перад мастакамі адкрывалася выратавальная творчая сцяжынка з лабірынта ідэалагічных шораў, ад якіх цярпела большасць творцаў, — трэба было толькі не выпускаць з рук клубочкі і шпулькі рознакаляровых нітак, а яны ўжо самі падказвалі свежыя альтэрнатыўныя ідэі.

А праца заставалася ранейшай — марудная і адказная: за дзень — прыблізна 5–6 сантыметраў вытканага поля з дэкаратыўным малюнкам, які ўжо практычна немагчыма выправіць. А «здабытая свабода» абарочвалася адсутнасцю перспектыў стаць у хуткім часе «жывым класікам». Але Л.Густава і Л.Пуцейка былі прыхільніцамі тэкстыльнага рамантызму, які ахапіў нашу маладзёжную дэкаратыўную творчасць з 1970-х гадоў, і таму не надта думалі пра званні і ўзнагароды. Іх радасць і хваляванне, смутак і надзея спляліся ў тканых карцінах, дзе спакваля паўставаў дзівосны свет двухмерных вобразаў і сімвалаў, гучных колеравых суквеццяў, абстрагаваных плям, цалкам незалежных ад заказной руціны, ідэйнай сервільнасці і патэтыкі, непадобных на салонную «вылізанасць» і халоднае тэхнічнае рамяство.

Тэкстыльны жывапіс, як і станковы алейны, экспануецца ў рамах. У свае камерныя па памерах габеленныя «акенцы» ў навакольны свет мастачкі ўнеслі шмат метафарычнасці, алегарычнасці, эстэтычнай умоўнасці. Ад гэтага габеленна-жывапісны свет, бліжэйшы «сваяк і сябра» рэальнага, успрымаецца яшчэ больш сучасным, вобразным, неардынарным.

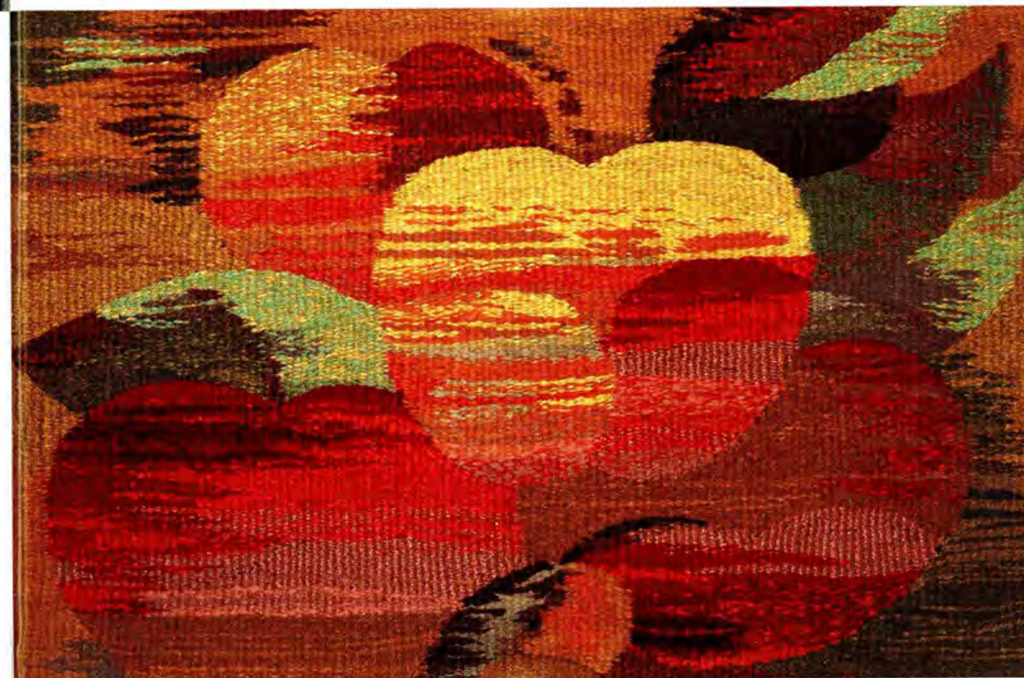
Ткацтва ў вялікіх і камерных памерах не прыводзіць да самапаўтораў. Сапраўды, немагчыма выканаць ніткамі двойчы нешта аднолькавае. Але таксама немагчыма ўсё запланаваць на эскізе, бо сам матэрыял даволі непрадказальны. Таму ёсць у тэкстыльшчыц і недахопы, і пралікі, якія часам бачаць толькі яны самі, а часам — і ўважлівыя крытыкі.

Л.Густава — непаўторны творца габеленных букетаў. Кветкавыя тэкстыльныя кампазіцыі — самая плённая традыцыя, што прыйшла да нас з Усходу. Здавён цешаць вока кветкі і ў беларускім народным ткацтве. Мастачка здолела манументалізаваць матывы флоры да своеасаблівых «дрэў жыцця», «чарадзейных кустоў». Яны сцвярджаюць эстэтычна-калейдаскапічны дыяпазон колеравых і плоскасных асацыяцый ад фавізму 1900-х да оп-арта 1960-х гг. з прыўнясеннем індывідуальна-аўтарскага прынцыпу стылізацыі «ў буйныя кантрастныя пялёсткі». «Букеты» Л.Густавай — асаблівыя святочна-дэкаратыўныя «пасланні» для сучасных інтэр'ераў рознага функцыянальнага прызначэння, закліканыя сцвердзіць новы, нестандартны, нон-кансерватыўны лад жыцця нашых сучаснікаў. Яны маглі б быць і яшчэ больш «мадэрнізаванымі», каб габеленшчыца не стрымлівала сябе глыбокімі, халодна-начнымі колеравымі асацыяцыямі. Кветкі — гэта ж «дзеці сонца», носьбіты яго гарачай энергіі.

Л.Густава. Конікі. Гладкае ткацтва. 1998.

Л.Пуцейка. Восеньскі міраж.
Гладкае ткацтва. 1989.

Л.Густава дэманструе сваю зацікаўленасць памежнымі з тэкстылем і далёкімі ад яго відамі мастацкай творчасці. Яна бездакорна імітуе ў тэхніцы габелена кітайскі жывапіс на шоўку, спалучае сілуэты мінскіх помнікаў архітэктуры з аркушамі картаграфіі часоў барока. Магчыма, у такіх артэфактах мастачка часам страчвае пачуццё меры ў стылізаванасці і абагульненасці, аднак зварот да арыгінальных постмадэрністычных узаемасувязей рассоўвае межы засвоенага як у прыкладным, так і ў выяўленчым мастацтве бягучага дзесяцігоддзя.



Л.Пуцейка. Верасень. Гладкае ткацтва. 2003.

Л.Пуцейка стварае выдатную серыю беларускіх габеленных краявідаў. Яна распрацавала сваю аптымістычную палітру залацістых, ружовых, аксамітна-зялёных, серабрыстых колераў, якія дазваляюць ёй «на палетках» тэкстыльнай плоскасці перадаваць вобразы жнівеньскай зямлі, чароўных садоў з казачнымі птушкамі, веснавога абуджэння. Мастачка карыстаецца ў асноўным тэхнікай гладкага ткацтва, пры дапамозе якой перадае тонкія градацыі колеравых адценняў і складаную сілуэтнасць дэкаратыўных абрысаў. Яна прапануе для ткацтва футурыстычны метад кампазіцыі «аэрапітура», калі габелен успрымаецца стылізаванай праекцыяй краявіду, убачанага з вышыні. Такі асацыятыўны «палёт» выдатна «кладзецца» на тканую паверхню, не патрабуе дэталёвых удакладненняў. Габелены Л.Пуцейка прэтэндуюць на арганізацыю вялікай прасторы грамадскіх інтэр'ераў. Гэта самадастатковыя «фрагменты», «праекты» ў матэрыяле тэкстыльнага палатна, якія з часам складуцца ў штосьці тэматычна-сінтэтычнае і каларыстычна-цэласнае.

Л.Пуцейка. Пасля дажджу. Гладкае ткацтва. 2000.

Л.Густава. Дама на канапе. Гладкае ткацтва. 2006.

Створаная мастачкай буйная па сімвалічнай выразнасці кампазіцыя, прысвечаная флоры і фауне блакітна-васільковага і бурштынава-залацістага вострава між вялікіх рэк, што цякуць у Балтыйскае і Чорнае моры, — гэта, зразумела, інтэрпрэтацыя беларускіх краявідаў. З цягам часу ў грамадстве абавязкова ўзнікне ўсвядомленая патрэба ўбачыць у сучасных габеленах сканцэнтраваны — як у кроплі вады — вобраз роднага краю. Л.Пуцейка дапамагае паскорыць нараджэнне такой актуальнай запатрабаванасці.

Выстава габелена пацвердзіла вялікія магчымасці мастацтва, якому ўжо больш за трыццаць гадоў самааддана служаць Л.Густава і Л.Пуцейка.

НАТАЛЛІ ШАРАНГОВІЧ

# Увасобленае слова

**Лета — час мастакоўскага зацішша. У спякотныя сонечныя дні нікому няма ахвоты і жадання адкрываць выставы або рабіць канцэптуальныя праекты, бо яны наўрад ці знойдуць свайго гледача. Які сэнс у акцыі без адпаведнага водгуку ў прэсе і абмеркавання ў колах калег і сяброў? І адмаўляюцца творцы ад прэзентацый, шукаюць прычыну перанесці выставу на восень.**

А вось Аляксей Хацкевіч (удзельнік дуэта «Саша і Сірожа») гарачыні не збаяўся і прадставіў мінскім гледачам выставу карцін пад інтрыгоўнай назвай «Калякі-малякі» ў магазіне-галерэі «Падземка». Выстава перадусім прысвячалася Дню абароны дзяцей, бо сааўтарам А.Хацкевіча выступіла яго пяцігадовая дачка Аня. Неяк бацька прапанаваў дачушцы памаляваць алеем на палатне, а пасля закончыў яе «твор». Так пачалася іх сумесная мастацкая дзейнасць. Вынік намаганняў — дзесяць карцін, яркіх, шчырых, радасных, непасрэдных, сюжэты якіх не змог бы прыдумаць дарослы.

Сур'ёзнымі распрацоўкамі несур'ёзнай тэматыкі займаецца і Юрый Алісевіч, які ў М-галерэі Інстытута імя Гётэ паказаў выставу пад назвай «Мае казкі». Мастак ужо не раз афармляў кнігі Х.К.Андэрсена і Ш.Перо, беларускія, славацкія, рускія казкі. Захоўваючы свой выразны стыль, аўтар выкарыстоўвае максімум даступных сучаснаму выяўленчаму мастацтву накірункаў, стыляў, жанраў. Некаторыя яго ілюстрацыі нагадваюць коміксы, іншыя — маляваныя мультфільмы або традыцыйныя прыгоды прыдуманых казачных герояў. Мастак умее бачыць у звычайным незвычайнае і надзяляе гэтай якасцю сваіх персанажаў.

М.Баразна. Кападокія. Лічбавае фота. 2006.

Што да больш грунтоўных мастацкіх акцый, то варта згадаць выставу «Кападокія. Элегія цішыні», якая адкрылася ў Міністэрстве замежных спраў. Відарысы гэтага найцікавейшага рэгіёна Турцыі адлюстраваны ў фотаздымках Міхала Баразны, а таксама ў манументальных жывапісных палотнах Віктара Альшэўскага. Кападокія — унікальнае месца, якое нагадвае касмадром. У фотаздымках М.Баразны ёсць панарамы, знятыя з паветранага шара на вышыні дзвюх тысяч метраў, ёсць канцэптуальныя работы з фрагментамі фантастычнага наваколля Кападокіі і Анкары. Жывапіс В.Альшэўскага, прадстаўлены ў экспазіцыі, як заўжды, асацыятыўны, на падставе велізарнага эскізнага матэрыялу мастак будуе складаныя сімвалічныя карціны вялікага памеру, уключае ў гэтыя «аповеды» фрагменты фрэсак, мазаік, сілуэты знакамітых кападакійскіх пірамід.

Мецць галерэю на сваёй малой радзіме — мара амаль кожнага беларускага творцы. Гэта і пачэсна, і прыемна, і, галоўнае, дае ўпэўненасць, што напісаныя палотны не застануцца на самоце ў сценах майстэрні. Вось і Нінэль Шчасная адкрыла ў новым корпусе Полацкага дзяржаўнага універсітэта пастаяннадзеючую выставу. У экспазіцыі, якая ўпрыгожыла сцены адной з залаў, а таксама калідоры універсітэта, прадстаўлены жывапісныя творы розных гадоў, камерныя і буйнафарматныя палотны. У палачан з'явілася цудоўная магчымасць бліжэй пазнаёміцца з творчасцю мастачкі, ганаровай грамадзянкі горада, якая заўжды імкнулася ў сваіх работах паказваць узаемадачыненні чалавека з навакольным асяроддзем, прыродай, космасам. Прадстаўленыя работы аўтарка падзяліла па жанрах — тэматычныя карціны, нацюрморты, партрэты дзеячаў культуры і знакамітых людзей, пейзажы — і выставіла асобнымі блокамі. Наяўнасць у зале мультымедыйнай апаратуры дазволіць дэманстраваць фільмы пра жыццёвы шлях мастачкі. Для сцэны канферэнц-залы Н.Шчасная спецыяльна напісала новы твор, прысвечаны Еўфрасінні Полацкай. На карціне яна лунае над Спаса-Еўфрасіннеўскай царквой, нібы ахоўвае яе сваімі празрыстымі адзеннямі. Да жывапіснага сюжэта мастачка дадала драпіроўкі з празрыстага чысцютка-белага шкловалакна, якое вырабляецца ў Наваполацку і вось ужо дваццаць гадоў з'яўляецца адным з яе любімых матэрыялаў з-за яго незвычайных дэкаратыўных магчымасцей. Адзенне галоўнай гераіні карціны аб'ёмнае, яно як своеасаблівая заслона часткова прыадкрывае нам зямлю з выявай пабудаванай Еўфрасінняй царквы.

Н.Шчасная. Наша жамчужына. Змешаная тэхніка. 2007.

А ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва — сапраўдная сенсацыя. Малюнкі італьянскага мастака Марка Карна, створаныя ім на працягу сарака гадоў, прадставілі ўласную аўтарскую версію адлюстравання часткі «Пекла» ў «Боскай камедыі» Дантэ Аліг'еры. Гэты твор ілюстравалі вельмі рэдка. Можна згадаць, бадай што, малюнкі С.Бацічэлі, работы Г.Дарэ. Аўтарская версія «Пекла» Марка Карна ўражвае аб'ёмам — у Беларусь ён прывёз каля ста сарака аркушоў, а ўсяго іх больш шасцісот, — стройнасцю вырашэння сюжэтнай лініі і стылёвым адзінствам, на фоне якіх даравальнымі падаюцца некаторыя хібы ў малюнку і пабудове кампазіцыі. Галоўнае, што візуальнае прачытанне мастаком твора Дантэ захоўвае ягоныя каларыт, настрой, магутнасць арганнага гучання.

В.Альшэўскі. Прысвячэнне Эфесу. Алей. 2006.







# САЛОННЫ АКАДЭМІЗМ

ТАЦЦЯНА КАРПАВА

**Выстаўка, арганізаваная Дзяржаўнай Траццякоўскай галерэяй і Нацыянальным мастацкім музеем Рэспублікі Беларусь, прадстаўляе шырокай публіцы рускае акадэмічнае і салоннае мастацтва XIX — пачатку XX ст. Глядач мае магчымасць пазнаёміцца з палотнамі К.Брулова, Г.Семірадскага і К.Макоўскага — безумоўных «зорак» гэтага напрамку, а таксама з творамі Ф.Молера, Ф.Бронікава, С.Бакаловіча, І.Макарава, Ю.Лемана...**

А.Рыцоні. Мецэнат. Дрэва, алей. 1879.

«Палоннікі красы» — гэта мастакі, якія прадстаўляюць мастацтва салоннага акадэмізму і належаць да ліку «выдатнікаў» акадэмій. Іх творы ўражваюць дасканаласцю малюнка, майстэрствам кампазіцыі, бляскам каларыту, разнастайнасцю фактурных эфектаў, займальнасцю сюжэтаў.

Ф.Молер. Пацалунак. Алей. Варыянт паўтарэння аднайменнай карціны 1840 г.

Акадэмічны і салонны жывапіс у асобах найбольш таленавітых сваіх прадстаўнікоў быў захавальнікам запаветаў жывапіснага майстэрства, увагі да фармальных уласцівасцей мастацтва. У эпоху процістаяння і канфрантацыі акадэмізму і перасоўніцкага рэалізму, прыгажосці ўнутранай і вонкавай, этыкі і эстэтыкі акадэмізм падахвочваў гледача да ўспрымання эстэтыкі формы.

Працаўнікі з дэмакратычнага лагера культуры звалі «палоннікаў красы» «бесклапотнымі мастакамі». У сваёй творчасці яны сапраўды ўслаўлялі, у першую чаргу, красу прыроды і жанчыны, хараство загадкавых краін Усходу, пачуццёвыя радасці быцця. «Нізкія ісціны», цёмныя бакі рэчаіснасці, сацыяльныя і псіхалагічныя канфлікты іх не вабілі. Яны лічылі, што мастацтва заклікана ўзвышаць чалавека над прозай жыцця, адцягваць яго ад нуды паўсядзённасці, радаваць.

Салонны акадэмізм — інтэрнацыянальная з'ява. Але, пры агульным супадзенні жанравай і тэматычнай структуры рускага акадэмізму і еўрапейскага, у Расіі былі свае нацыянальныя асаблівасці. Да іх варта аднесці багатую прадукцыю ў так званым «рускім стылі» — бясконцыя сцэны з «баярскага побыту XVII ст.», партрэты дзяўчат у какошніках і сарафанах (К.Макоўскі, К.Лебедзеў). У жанры пейзажа можна вылучыць у асобную групу віды Крыма і царскіх рэзідэнцый. І.Крачкоўскі, І.Айвазоўскі, Л.Лагорыа культывавалі міфалогію Крыма як «зямнога раю». Многія мастакі, якія мелі ліцвінска-польскія карані (Г.Семірадскі, С.Бакаловіч, В.Катарбінскі), удзельнічалі ў развіцці рускага акадэмізму другой паловы XIX — пачатку XX ст. Усе яны вучыліся ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў, прадстаўлялі свае творы на акадэмічных выставах. Тое ж самае можна сказаць і пра прыбалтыйскіх немцаў — Ф.Молера, К.Гуна, Ю.Клевера.

Характэрная ўласцівасць культуры XIX ст. — полістылізм — традыцыйна ілюструецца на прыкладзе архітэктуры і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У не меншай ступені ён закранае выяўленчае мастацтва, дзе суіснуюць стыль «неагрэк», «візантыйскі стыль», «рускі стыль», арыенталізм, еўрапейскае сярэднявечча... Структура выставы, пабудаваная па гэтых стылявых напрамках, прапаноўвае «падарожжа» па розных эпохах і краінах.

Майстроў салонна-акадэмічнага кола часта абвінавачваюць у другаснасці, выкарыстанні і спрашчэнні чужых творчых адкрыццяў, адсутнасці духу наватарства. Выкарыстанне гатовых узораў — сапраўды адна з асноўных уласцівасцей гэтага роду мастацтва. Але «вышыванне па чужой канве» давала магчымасць засяроджана працаваць над формай, даводзіць да дасканаласці ўсе складнікі выяўленчага шэрагу карціны, дасягаючы ў сваім рамястве найвышэйшага ўзроўню.

Рускае акадэмічнае і салоннае мастацтва XIX ст. — значная мастацкая з'ява. Сёння большасць твораў салоннага акадэмізму знаходзіцца ў музейных запасніках і прыватных зборах. Выстава «Палоннікі красы» ўводзіць у сферу ўвагі спецыялістаў і аматараў мастацтва шмат новых імёнаў і твораў, дапамагае стварыць больш аб'ектыўную карціну развіцця рускага мастацтва, дазваляе аднавіць гістарычную справядлівасць і аддаць належнае мастакам, якія ўнеслі істотны ўклад у развіццё культуры XIX ст., а таксама зразумець вытокі шматлікіх з'яў мастацтва XX ст.

# ТЫСЯЧА І АДНО АДЦЕННЕ СВЕТЛЫХ ФАРБАЎ

АРТУР ЗАЙЦАЎ

**У мінулым годзе пашчасціла пабачыць тры новыя акцёрскія работы спявачкі Алены Бундзелевай: Надзею ў оперы У.Солтана «Дзікае паляванне караля Стаха», Першую жонку Сіняй Барады ў оперы В.Капыцько «Ягоныя жонкі», Лізэту ў «Кававай кантаце» І.С.Баха. Ці выпадкова, што дзве ролі з трох — у беларускіх творах?**

«Чарадзейная флейта» В.А.Моцарта. Паміна.

ФОТА ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА.

Задумаўшыся, прыгадаў выкананне ёю галоўнай жаночай партыі Маргарыты ў пастаноўцы «Фаўста» А.Г.Радзівіла, дадаў сюды М.К.Агінскага, С.Манюшку і зразумеў: не, не выпадкова!

Не выпадкова яе рэгулярна запрашае да супрацоўніцтва «Беларуская капэла». Не выпадкова ў гастрольную вандроўку ў Чэхію і Швецыю артыстка выпраўляецца з праграмай старадаўняй беларускай музыкі. Невыпадкова, бо ёсць у гэтай спявачкі і патрыятызм, і глыбокі інтэлект, і свая канцэпцыя. І пры гэтым Алена Бундзелева — адна з самых абаяльных жанчын беларускай сцэны, не сапсаваная прыналежнасцю да бамонду...

Палітра голасу А.Бундзелевай — тысяча і адно адценне цёплых і светлых тонаў. З дапамогай іх спявачка перадае найтанчэйшыя пералівы шматактаўнай гамы перажыванняў. У опернай драматургіі гэты адмежак палітры называецца «лірычная гераіня». Без яе не існуе ніводны спектакль. Нават «народныя драмы» М.Мусаргскага не былі б такімі дасканалымі без партый Ксеніі і Эмы. Нават вагнераўскія оперы-манументы засяроджаны вакол кранальных вобразаў Эльзы ці Ізольды. А любая камедыя набывае налёт вульгарнасці без астраўка «шчырасці ўсур'ёз».

А.Бундзелева даўно стала ўвасабленнем шчырасці ўсур'ёз. Вобразы лірычных гераінь яна не іграе, а ўвасабляе ўсёй сваёй жаночай існасцю. Яна такая і ў жыцці — крыху сентыментальная, пачуццёвая, датклівая, далёкая ад «міжнародных канфліктаў», якія заўжды віруюць у творчых суполках. Мабыць, сёння такой быць і не модна. Яна нікому не зайздросціць — маўляў, у кожнага свой шлях і свае метады яго працярэбліваць. Яна не нясе сябе, быццам каралеву, не патрабуе адносін, як да прымы. Калі з беларускай сцэны сышло пакаленне яе таленавітых папярэдніц — Н.Казлова, Н.Губская, Н.Кастэнка, В.Курбацкая, — раптам аказалася, што яна — сапраўдная прыма. Нібы раскрыліся пялёсткі ружовага бутона, а пасярэдзіне аказалася маленькая Дзюймовачка, якой наканавана стаць каралевай эльфаў.

Метафара, магчыма, пафасная, але слушная. Алена шчыра прызнаецца, якой бездапаможнай дзяўчынкай адчувае сябе перад кожным выхадам на сцэну, якое гэта для яе, баязліўкі, выпрабаванне — абраць публічную прафесію і ўсё жыццё змагацца з сабой. Што ж, менавіта бездапаможным дзяўчатам даводзіцца ствараць дабро — так сведчаць казкі.

Адна з такіх дзяўчат згубілася сярод імхоў жудаснага палескага балота. Надзея Яноўская, гераіня оперы У.Солтана «Дзікае паляванне караля Стаха», стала ахвярай бязлітаснай мужчынскай прагі да багацця і ўлады. Надзея згасае ў адзіноце велізарнага дома, замучаная прывідамі страшэннага Палявання.

Вобраз, створаны Аленай, кранае надзвычайнай тонкасцю душэўнай арганізацыі, эфемернасцю, празрыстасцю, ідэалізаванай пяшчотнасцю, ледзь не боскай прамяністасцю. Нездарма Надзея,

«Сіняя Барада і ягоныя жонкі» В.Капыцько. Першая жонка.

ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.

паводле задумы рэжысёра, двойчы бярэ ў рукі свечку, ператвараючы вобраз у сімвал. Пры свечцы гучыць і арыя Надзеі — самая пастаральна-рамантычная старонка партытуры спектакля. Нават неарамантычная. Бо незабыўны Уладзімір Солтан не ставіў сабе за мэту зрабіць вобраз Надзеі шматпланавым. Прастора вобраза гераіні нават не перасякаецца, а ўзвышаецца над планам дзеяння, нібы недатыкальная тэма-ідэал у постмадэрнісцкіх сімфоніях.





Для выратавання незямной істоты неабходна наяўнасць зямной сілы. У барацьбу за жыццё дзяўчыны ўступае лірычны герой Беларэцкі. Удзелам у «Дзікім паляванні» даўнія партнёры А.Бундзелева і У.Громаў даказалі творчую арганічнасць свайго дуэта.

Другі светлы вобраз з рэпертуару А.Бундзелевай — рабыня Лю, гераіня казкі Д.Пучыні «Турандот». Волю гэтай танюткай, але непахіснай істоты не змаглі зламаць усе жахі свету. Яна таксама не ўзрушвае наваколле размахам дзейснага супраціўлення. А магла б... Прынамсі, гэта магло б быць дарэчы — велічная героіка-трагічная арыя, праз якую мы б адчулі годнасць і самасвядомасць гераіні. Але няма такой арыі! Не напісаў кампазітар... А напісаў неверагоднай прыгажосці ўсходнюю арабеску, нетаропкі аповед італьянскай Шахерэзады, якая, зведаўшы шмат гора, засталася самай шчаслівай жанчынай на зямлі. Бо на яе долю выпаў балючы цуд неразздзеленага кахання. Гераіню другога плана кампазітар зрабіў principal, ураўнаважыўшы дзве

«Багема» Д.Пучыні. Мімі.

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

«Дзікае паляванне караля Стаха» У.Солтана. Надзея Яноўская.

ФОТА ІГАРА КУЗНЯЦОВА.

раўназначныя супрацьлегласці: холад, штучнасць, бляск прынцэсы і цеплыню, жыццёвасць, натуральнасць рабыні.

Лю А.Бундзелевай — наймудрэйшая з жанчын. Без ілжывага пафасу, з адкрытым, неабсяжна вялікім сэрцам яна абараняе сваю любоў і людзей, за якіх яна ў адказе. Абараняе самаахвярнасцю. Рабыня Лю ў выкананні папярэдніцы спявачкі, Вікторыі Курбацкай, была больш уплывовай, больш значнай. Гэтая ж гераіня ў А.Бундзелевай някідкая, але ў яе асобе адчуваецца ўнутраная сіла.

Вось такі парадокс! Мы лічылі А.Бундзелеву тонкім інтэрпрэтатарам празрыстых вобразаў Моцарта. І раптам сталася відавочным, што яе голас выдатна адпавядае партытурам Пучыні, насычаным меладызаванай гармоніяй. Акрамя Лю, другое сведчанне таму — Мімі з «Багемы».

На мой погляд, Мімі з'яўляецца сёння лепшай роляй спявачкі. Са мной згодныя не толькі шматлікія беларускія гледачы, але і... тайскія. На выкананне А.Бундзелевай падчас гастроляў Беларускай оперы ў Бангкоку захоплена адгукнулася тайская прэса. У гэтай ролі як нідзе больш да месца прыйшліся індывідуальныя асаблівасці голасу спявачкі — трапятлівасць гуку, ледзь прыкметная жывая вібрацыя, усхваляванасць кожнага праспяванага слова. Хоць спявачка ніколі не злоўжывае гучнасцю, яе голас, празрысты і палётны, лёгка перакрывае магутнасць аркестравага гуку дзякуючы сваёй серабрыстай, блізкай да каларатуры падфарбоўцы. Мімі можа быць больш крыштальнай і абаяльна-какетлівай — як гераіня Т.Трацццяк. Альбо высакароднай і па-жаночаму прывабнай — як Мімі В.Курбацкай. А можа быць менавіта такой вытанчанай і незямной, такой сціплай і наіўнай, якой стварае яе А.Бундзелева. Смерць гэтай бездапаможнай і бязвіннай душы, да якой лёс быў такім бязлітасным, зала аплаквае, нібы смерць дзіцяці...

Асобнага разгляду заслугоўваюць іншыя акцёрскія работы А.Бундзелевай: наіўная Паміна ў «Чарадзейнай флейце», Графіня, заклапочаная адыходзячай маладосцю, у «Вяселлі Фігара», арыстакратычная Віялета Валеры з «Травіяты». Дарэчы, пачаць трэба было б з Тацццяны Ларынай, якая ў пэўным сэнсе стала «візітоўкай» спявачкі, але тады б мы згубілі інтрыгу. У спектаклі «Яўгеній Анегін» спявачка ў пары з Уладзімірам Пятровым ствараюць вельмі элегантны дуэт. Таццяна А.Бундзелевай выразная і ў вясковых сцэнах, і ў велікасвецкіх — дзякуючы спалучэнню натуральнасці сцэнічных паводзін, артыстызму і непадробнай усхваляванасці гучання голасу, жывой і багатай інтанацыйнай працы.

А можа, не толькі таму? Удакладню: дзякуючы спалучэнню заўсёднай інтанацыйнай чысціні з чысцінёй душэўнай. Вось яе ніколі не падробіш і на майстар-класах не набудзеш. Алена Бундзелева — з тых нешматлікіх таленавітых выканальніц, створаныя якімі светлыя вобразы не канфліктуюць з іх уласным станам душы, а супадаюць, адцяняючы адно аднаго...

ТАЦЦЯНЫ МУШЫНСКАЙ

# І «Ціль», і «Шчаўкунок», і «Чыпаліна»...

**У Нацыянальным акадэмічным тэатры балета адбылося столькі цікавых падзей, што не сказаць пра іх было б грэшна.**

Калектыў паказаў юбілейны, 100-ы спектакль «Легенда пра Уленшпігеля». Адметная падзея! Далёка не кожны нацыянальны балет вытрымлівае такое выпрабаванне часам! І нездарма ж: музыку гэтага балета напісаў Яўген Глебаў. У велізарнай спадчыне кампазітара, якога справядліва лічаць класікам айчыннай музыкі XX стагоддзя, «Ціль» быў адным з найбольш любімых твораў. Сучасная і яркая партытура Я.Глебава неаднойчы набывала сцэнічнае ўвасабленне. У Львове, Чалябінску, Хельсінкі, Ленінградзе. І ў Мінску спектакль ставіўся двойчы: харэографам А.Дадзішкіліяні і сцэнографам В.Левенталем — у 1974 годзе; харэографам В.Елізар'евым і сцэнографам Я.Лысікам — у 1977-м.

ФОТА ВАСІЛЯ МАЙСЯЁНКА.

**«Легенда пра Уленшпігеля». Д.Клімук (Ціль).**

Апошні мінскі спектакль аказаўся ці не самым маштабным па сваёй пастановачнай канцэпцыі. Літаральна кожная партыя мела не аднаго, а некалькіх бліскучых выканаўцаў. Памятаю, як тагачасная крытыка горача спрачалася, хто бліжэй да сутнасці вобраза галоўнага героя Шарля дэ Кастэра — Ю.Траян, У.Камкоў або У.Іваноў; хто больш шматгранны ў партыі Нэле — Л.Бржазоўская ці Т.Яршова; хто больш выразны і пластычны ў характарнай, экспрэсіўнай партыі Караля Філіпа — В.Саркісьян або С.Пясцехін. Для цэлага пакалення балерын і танцоўшчыкаў партыі ў «Цілі...» аказаліся знакавымі ў іх творчай біяграфіі.

Пэўны час — амаль 10 гадоў — спектакль не ішоў на мінскай сцэне. Летам 2004 года тэатр паказаў новую рэдакцыю балета, ажыццёўленую В.Елізар'евым. Балет набыў новую назву — «Легенда пра Уленшпігеля». Ён быў паказаны фактычна для новага пакалення гледачоў, а ўвасоблены — новым пакаленнем артыстаў. Прэм'ера «Легенды» літаральна адкрыла гледачам надзвычай яркага і сапраўды харызматычнага танцоўшчыка Дзяніса Клімука. (Шкада, што не так часта, як хацелася б, ён выходзіць да гледача ў вядучых партыях у іншых пастаноўках тэатра.)

**«Чыпаліна». Сцэна са спектакля.**

Склад выканаўцаў юбілейнага — 100-га — спектакля шмат у чым супадаў са складам прэм'еры абноўленай «Легенды...».

Акрамя згаданага Д.Клімука, гэта В.Гайко (Нэле), І.Артамонаў (Вялікі Інквізітар), Ю.Кавалёў (Кароль Філіп), В.Пятроўскі (Рыбнік), якія з вялікай пластычнай экспрэсіяй увасобілі вобразы дэ Кастэра, Глебава і Елізар'ева.

І яшчэ адзін харэаграфічны спектакль адзначыў свой паважны юбілей: 450-ы раз тэатр паказаў спектакль «Шчаўкунок». Адначасова адзначалася 25-годдзе пастаноўкі: балет-феерыя на музыку П.Чайкоўскага быў увасоблены В.Елізар'евым і Я.Лысікам у 1982 годзе.

Зайздросны лёс «Шчаўкунка»! Ён паказваецца як вячэрні спектакль — для дарослых і на «ранішніках» — для дзяцей. На роднай сцэне і цягам гастроляў трупы ў многіх краінах Еўропы. Асабліва любяць замежныя імпрэсарыё «замаўляць» беларускаму балету менавіта гэтую назву, калі гастролі адбываюцца ў снежні і студзені, падчас святкавання Калядаў і Новага года. Сапраўды шыкоўны падарунак балетаманам!

І сёлетняй вясной, калі беларускі балет выправіўся на кароткатэрміновыя гастролі ў Егіпет, там, у Александрыі і Каіры, паказвалі зноў-такі спектакль «Шчаўкунок». Для тамтэйшых гледачоў танец сняжынак, танцы каля навагодняй ёлкі — хіба не жывая экзотыка?!

Маляўнічы, фантастычна прыгожы «Шчаўкунок» застаецца жывым і прывабным на працягу ажно чвэрці стагоддзя — дзякуючы ўсё новым пакаленням артыстаў, якія з радасцю надзяляюць герояў уласнай тэхнічнай віртуознасцю і аддаюць ім свае лепшыя эмоцыі і памкненні. Партыі галоўных герояў танцавалі ў юбілейным спектаклі І.Яромкіна (Маша), А.Яромкін (Прынц), К.Кузняцоў (Драсельмеер).

**«Шчаўкунок». Сцэна са спектакля.**

Вярнуўся на беларускую сцэну і спектакль «Чыпаліна» на музыку К.Хачатурана. Ён быў пастаўлены ў Мінску амаль два дзесяцігоддзі таму вядомым расійскім балетмайстрам Генрыхам Маёравым. Жыццярадасны, камедыйны балет, створаны паводле казкі Д.Радары, аднавіў вядомы наш танцоўшчык Ю.Траян, колішні выканаўца адной з вядучых партый балета — Графа Вішні. Працэсу аднаўлення спрыяла і тое, што ў якасці рэпетытараў у тэатры працуюць артысты, некалі занятыя ў маёраўскім спектаклі — Л.Бржазоўская, Т.Яршова, А.Мартынаў.

Юныя аматары балета, а таксама іх бацькі атрымалі сапраўдны падарунак. Тым больш, што балетны рэпертуар, адрасаваны тынэйджэрам, ніколі не быў надта багатым. Вельмі часта ў якасці «ранішнікаў» выкарыстоўваюцца балетныя казкі — кшталту «Лебядзінага возера» і «Спячай красуні». Пры ўсёй павазе да класікі, трэба прызнаць, што музычныя і харэаграфічныя інтанацыі «Чыпаліна», дзе прысутнічаюць і джаз, і свабодная пластыка, непараўнальна больш блізкія сённяшнім дзецям і падлеткам. Хоць бы па часе... Ды па стылі і гучанні — таксама.







# VIVAT, ТРЭЦІ МУЗЫЧНЫ!

ТАЦЦЯНА ФЁДАРАВА

**«Іаланта» П.Чайкоўскага. Музычны кіраўнік і дырыжор Рыгор Сарока. Рэжысёр-пастаноўшчык Уладзімір Экнадзіёсаў. Хормайстар Вера Каханоўская. Мастак Пётр Міхасёнак. Маладзечанскі маладзёжны музычны тэатр.**

**«Іаланта» П.Чайкоўскага. А.Сіўко (Кароль Рэнэ), Н.Шыбко (Іаланта).**

**Дырыжор – Р.Сарока.**

Падзея, пра якую так доўга і амаль безнадзейна марылі, нарэшце адбылася. Лірычнай операй «Іаланта» ў Маладзечне адкрыўся трэці ў краіне музычны тэатр. Трэці — пасля Тэатра оперы і Музычнага тэатра. Так што — vivat, vivat, vivat!

Маладзечна здавён прэтэндавала на статус песеннай сталіцы Беларусі. Але, як высветлілася, адных песень яму замала. Горад замахнуўся на большае — займець оперны тэатр! Калегі і знаёмыя, ведаючы, з якой нагоды выпраўляюся ў Маладзечна, недаверліва перапытвалі: «Дык у іх запрошаныя артысты? Як — самі?! Спектакль цалкам?.. Не можа быць!..»

Оперныя прэм'еры, якія адбываюцца ў сталіцы, рэдка выклікаюць такую ўсеагульную цікавасць. На прэм'еру, што сталася і адкрыццём тэатра, прыехаў ці не ўвесь мінскі бамонд. Думаю, што мы прысутнічалі пры сапраўды гістарычнай радаснай падзеі. Размовы пра неабходнасць мець яшчэ хоць адну музычную сцэну, камерную ці эксперыментальную, вядуцца ў краіне два дзесяцігоддзі. Шмат было спроб. Здавалася, фінансавыя і бюракратычныя перашкоды непераадольныя.

У Маладзечне — усё склалася. Усё атрымалася. Рухавіком і галоўным «генератарам ідэй» аказаўся дырэктар музычнай вучэльні Рыгор Сарока.

Сімфанічны аркестр пад яго кіраўніцтвам здолеў эмацыйна і захоплена ўзнавіць і літару і дух апошняй, сапраўды геніяльнай оперы Чайкоўскага. «Іаланта» толькі на першы погляд здаецца простай для ўвасаблення. Дырыжоры аднадушна сцвярджаюць, што опера належыць да ліку найбольш складаных партытур кампазітара. Падчас спектакля думалася і пра тое, што кожны выкладчык вучэльні — у глыбіні душы яшчэ і выканаўца, нерэалізаваны аркестрант, які марыць пра ўласнае творчае самавыяўленне. І таму такое эмацыйнае суладдзе, такія напал і чуласць прысутнічалі ў музычнай інтэрпрэтацыі «Іаланты».

Рэжысура У.Экнадзіёсава была ўспрынята больш спакойна — салісты стаялі там, дзе трэба, рухаліся натуральна, хор, які пакінуў добрае ўражанне, утвараў маляўнічыя групы, але вялікіх навацый заўважана не было.

«Іаланта» — вельмі трапны выбар для прэзентацыі тэатра, бо маладых герояў спяваюць маладыя артысты, а ўвесь пафас магутна-жыццесцвярджальнай оперы Чайкоўскага пераконвае ў перамозе кахання. Сярод выканаўцаў сольных партый аказалася шмат і педагогаў вучэльні, і студэнтаў, і выпускнікоў, якія цяпер удасканальваюцца ў Акадэміі музыкі. Зразумела, што студэнты не могуць і не павінны спяваць як салісты акадэмічнай оперы.

Найбольшае ўражанне пакінулі Анатоль Сіўко (Кароль Рэнэ) і Наталля Шыбко (Іаланта) — дарэчы, лаўрэат міжнароднага конкурсу «Убельская ластаўка». Танюткая і грацыёзная, Н.Шыбко стварыла вельмі кранальны і светлы вобраз галоўнай гераіні. Ярка прагучалі ўсе найбольш вядомыя, амаль шлягерныя нумары оперы — арыя Іаланты («Отчего это прежде не знала я...»), арыя Раберта («Кто может сравниться с Матильдой моей?..»), дуэт Іаланты і Вадэмона («Дар природы, дар бесценный...»).

Гледачы ў паўнюткай зале Палаца культуры слухалі оперу ў абсалютнай цішыні. Пасля кожнай сольнай арыі — такія гарачыя авацыі, як быццам на сцэне П.Дамінга альбо Д. Сазерленд. Дзякуючы такой рэакцыі артысты часам пераўзыходзілі ўласныя магчымасці.

Мінаблвыканкам і гарадскія ўлады здолелі фінансава падтрымаць гэты надзвычай цікавы музычны і культуралагічны праект. Праўда, грошы былі выдзелены толькі на сцэнаграфію. Касцюмы галоўных герояў пазычыў Тэатр оперы. Калектыў працаваў на грамадскіх пачатках. У тым ліку і рэжысёр, які на рэпетыцыі ездзіў з Мінска.

Да прэм'еры Палац культуры выпусціў вялізную каляровую афішу, буклет, праграмку. У планах нованароджанага тэатра — і запрашэнне да ўдзелу ў «Іаланце» салістаў нашай оперы і славутай Марыінкі (імёны некаторых з іх ужо пазначаны ў праграмцы спектакля), і пастаноўка «Яўгенія Анегіна». Энтузіязму ў Р.Сарокі і яго-ных калег шмат, новыя спектаклі будуць! Гэта бясспрэчна...

Так што добрага шляху табе, новы музычны тэатр Беларусі!

# ЭДЭМ СЯРГЕЯ ЦІМОХАВА

АЛЕСЯ БЕЛЯВЕЦ

**Ужо не першы раз Нацыянальны мастацкі музей Беларусі зладзіў акцыю «Ноч музеяў». Да ініцыятывы адчыняць уначы для наведвальнікаў дзверы музеяў, запачаткаванай у 1999 годзе парыжскім Луўрам, далучыліся ўжо больш за 2000 музеяў Еўропы. Падчас сёлетняй акцыі адкрылася выстава Сяргея Цімохава «Чары ночы».**

Грацыя-3. Акрыл, алей. 2007.

Грацыя-7. Акрыл, алей. 2007.

Грацыя-8. Акрыл, алей. 2007.

Грацыя-1. Акрыл, алей. 2007.

Грацыя-5. Акрыл, алей. 2007.

С.Цімохаў даўно і плённа працуе з адной тэмай, у якой знайшоў амаль невычэрпную крыніцу вобразаў. Фантазію мастака абуджае язычніцтва — цэласны і арганічны сусвет нашых продкаў. У старажытных культах С.Цімохаў шукае не столькі строгую сістэму светабудовы, колькі псіхалагічна тонкія і эмацыянальна насычаныя адносіны чалавека да прыроды, імкненне да суладнасці і асэнсаванасці свету.

На выставе ж у мастацкім музеі творца здзівіў зусім іншым цыклам. Упершыню ўбачыўшы ў яго майстэрні графічныя аркушы з жаночымі аголенымі вобразамі, я не звярнула на іх асаблівай увагі: ці мала якім чынам зарабляе мастак на жыццё. Цімохаў і не хавае, што ягоны цыкл пачынаўся як звычайная камерцыйная работа і што ставіўся ён да гэтых ню несур'ёзна. Але перамагла творчая натура: з кожным аркушам ён узмацняў вобразнасць, ступень мастацкай абагульненасці, пачалі з'яўляцца знаходкі. І нечаканa ню сталі новым, паралельным язычніцкаму, кірункам творчасці, такой жа захапляльнай тэмай. Гэтыя графічныя аркушы атрымалі Гран-пры на міжнароднай біенале «Залатое пяро Бялграда», праз год яны там жа экспанаваліся на персанальнай выставе мастака.

Выстава «Чары ночы» ў Нацыянальным мастацкім музеі — рэдкі прыклад канцэптуальнага падыходу творцы да выбудоўвання сваёй экспазіцыі. Квадратнае ў плане памяшканне — выразная сімвалічная форма, што спараджае шмат асацыяцый: чатыры бакі свету, чатыры стыхіі... Мастак робіць макет выставы, на якім праз квадрат падлогі ўмоўна крэсліць крыж. Адна сцяна задумваецца як блакітная, увасабленне вады, насупраць — чырвоная, увасабленне агню. Дзве астатнія: залатая (сонца) і чорна-белая (зямля).

Як толькі паўстае агульная канцэпцыя, мастак бярэ ў рукі пэндзаль і пачынае матэрыялізаваць задуманае. Тады цягам многіх месяцаў да графічнай нізкі «пастацей» далучаецца жывапісная частка праекта — «грацыі».

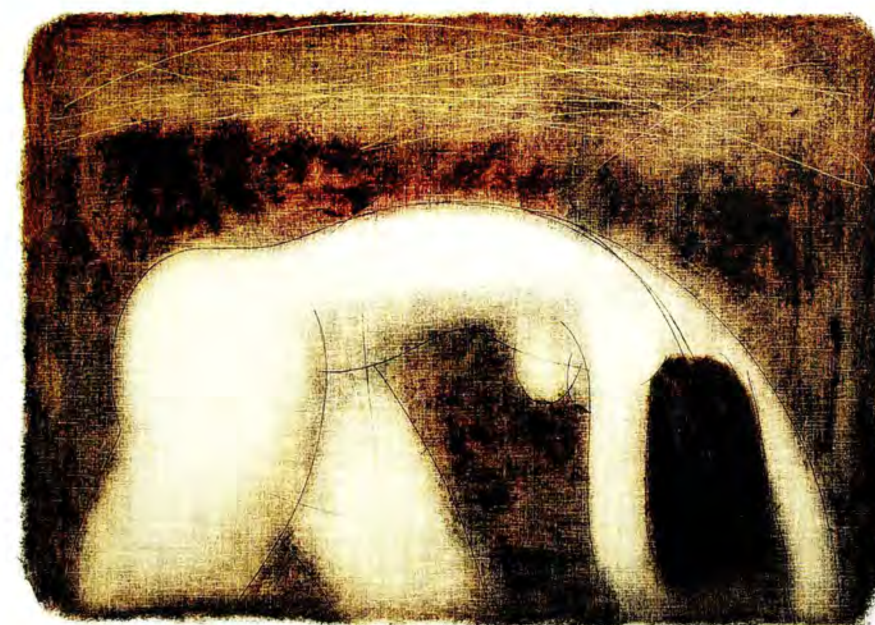
Яшчэ ў галерэі «Рыса» на адной з даўніх сваіх выстаў С.Цімохаў паказаў аркушы, выкананыя з дапамогай прыродных матэрыялаў, увёў у структуру экспазіцыі і камяні, ледзь кранутыя яго рукой. Ідэя еднасці, арганічнасці дацывілізацыйнага быцця чалавека ў прыродзе была выказана гранічна простымі сродкамі. Можна прасачыць пэўную логіку ў гэтым пераходзе ад амаль чыстых прыродных рэчаў да форм жаночага цела. Яны ў мастака глядзяцца як загадкавая частка і нечаканы працяг краявіду, як складнікі адной стыхіі. Гэтыя вобразы развіваюць і доўжаць язычніцкую тэму, вырашаюць тыя ж задачы пошуку гарманічнай структуры і іерархіі ў акаляючым чалавека прыродным свеце. І адначасова — гэта погляд мастака нашага стагоддзя, які здольны, абапіраючыся на ўласны досвед і вопыт папярэднікаў, сінтэзаваць многія рэчы...

Мастацтва ню мае багатую і складаную гісторыю развіцця. Хоць статуэткі жанчын вядомы нам яшчэ з палеаліту, але характар увасаблення аголенай натуры доўгі час быў абумоўлены міфалагічнымі ці рэлігійнымі фактарамі. Жаночае цела як аб'ект мастацкага сузірання з'яўляецца надзіва позна. Мінулае стагоддзе асабліва пашырыла межы жанру: развіваецца як гарманічны тып ню, які атрымлівае нябачаную дагэтуль свабоду мастацкага вырашэння, так і экспрэсіўны, які праз дысгармонію вобразаў агаляе трагізм існавання.

З серыі «Постаці». Папера, туш, пяро. 2006.

У якасці ўласнай крыніцы натхнення мастак згадвае Мадыльяні з яго адметнай стылізацыяй і выразнасцю формы, але найперш — швейцарскага мастака Ганса Эрні, які сваім майстэрствам валодання лініяй уразіў Сяргея яшчэ падчас вучобы і найбольш паўплываў на яго манеру пісьма.

Лірычны цыкл С.Цімохава абапіраецца шмат у чым на ўласныя «язычніцкія» адкрыцці, працягваючы традыцыю пошукаў гармоніі і прыгажосці праз аголенае цела.



З серыі «Постаці». Папера, аўтарская тэхніка. 2005.

Жанчына нараджаецца са стыхіі колеру — гэта ўспрымаецца як сімвал яе нараджэння са стыхіі прыроды. Яе абрыс служыць лёгкай, ледзь улоўнай спасылкай на пагорак ці рух вады. І гэта — рыса, уласцівая язычніцкаму светапогляду: пазначаць загадкавыя і невядомыя рэчы свету чытэльнымі і зразумелымі сімваламі ці вобразамі. Лініі пагружаюцца ва ўласную музыку, час ад часу адыходзяць ад прагматычнай задачы пазначэння форм. Кірунак руху рысаў вызначаецца тут па сваіх законах — законах вобразнай матэрыі. Мастак працуе ў сваёй адмысловай тэхніцы, дзе лінія дапаўняе колер і спаборнічае з ім у выразнасці свайго ўздзеяння, яна ж стварае фактуры, узмацняе вобразны лад палатна, уводзіць далікатныя і тонкія нюансы.

Як заўсёды, С.Цімохаў выяўляе сябе дакладным і адметным каларыстам. Задачы, якія ён вырашае ў максімальна зблізжанай колеравай гаме, даволі складаныя. «Чырвоныя» жанчыны раствораны ў стыхіі агню — не разбуральнай, а абуджальнай, стваральнай. Блакітны трыпціх — увасабленне юнацкасці, чакання. Жанчыны набылі колеры месяца, сталіся яго метафарычным увасабленнем. «Залатыя» жанчыны — недасяжныя і непаўторна-каштоўныя.

Мастак аблягчае нам прачытанне вобразаў «Чараў ночы», уводзячы агульнавядомыя і зразумелыя сімвалы. Напрыклад, птушка ці яблык — рэчы, што лёгка асацыююцца з вобразамі жанчын. З'яўляюцца і прадметы, характэрныя для цывілізацыі — крэсла, стол, філіжанка. Гэтыя дадатковыя сэнсавыя і фармальныя акцэнты робяць вырашэнне твора больш выразным: лёгкі і ёмкі сілуэт птушкі кантрастуе з плаўнай, павольнай, працяглай лініяй жаночага цела.

Жанчыны ў творах С.Цімохава шукаюць гармоніі і супакаення — і не знаходзяць. Імкнуцца стаць часткай краявіду, які пастаянна мяняецца. Іх позы падначалены адначасова руху лініі і колеру, зменам у матэрыі жывапісу і ў акаляючым іх краявідзе. Яны — часткі стыхіі, своеасаблівыя яе персаніфікацыі. І ў гэтым пачатак індывідуальнага шляху мастака, яго уласны сінтэз, які сплавіў у адно эстэтычныя адносіны да прыгожай формы і мастацкі пошук, увасабленне красы і выразную пазачасавую ідэю.

Мастак заклікае нас вызваліцца ад урбаністычнай залежнасці і вярнуцца ў Эдэм — «месца, дзе зліваюцца ў сапраўднай гармоніі чалавек і прырода, дзе можна хоць на хвіліну забыцца пра дыктат моды і проста захапіцца прыгажосцю жаночага цела».

# Усе мы — тутэйшыя

Напярэдадні 125-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы ў Купалаўскім тэатры адкрылася выстава «Купала і купалаўцы» ў гонар нацыянальнага генія і адбылася прэм'ера спектакля «Сны аб Беларусі». Прысутнічала інтэлігентная і свядомая публіка, для якой далучэнне да творчасці выдатнага паэта — справа натуральная і неабходная. Згадваліся ўсе пастаноўкі Купалавых твораў на першай сцэне краіны. На выставе быў прадстаўлены шчодры россып фотавыяў знакамітых і любімых акцёраў. Своеасаблівы ланцужок тэатральнай гісторыі склалі «Паўлінка», праз якую цягам 63 гадоў прайшлі ўсе пакаленні купалаўцаў, дзве рэдакцыі «Раскіданага гнязда» (рэжысёр Б.Луцэнка) і пінігінскія «Тутэйшыя». Кожны з гэтых спектакляў — знакавы для тэатра, мастацкая падзея на дзесяцігоддзі. Кожны — культавы для свайго часу. Новым пакаленням гледачоў падаецца дзіўным, што менавіта вакол лёгкай іскрамётнай «Паўлінкі» паўстагоддзя таму было зламана столькі крытычных пёраў. Не кожны з іх ведае, што з таго часу «Паўлінка» вытрымала больш за паўтары тысячы паказаў. У ёй змяніўся чацвёрты склад асноўных выканаўцаў, а занятых у асобных ролях было значна больш. Менавіта з удзелу ў масавых сцэнах «Паўлінкі» пачынаецца прафесійны шлях маладых акцёраў-купалаўцаў. А выдатная актрыса Зоя Белахвосцік, унучка знакамітага Глеба Глебава, першага выканаўцы ролі Пранцыся Пустарэвіча, выходзіла на купалаўскія падмосткі ў абліччы галоўнай гераіні цягам васемнаццаці тэатральных сезонаў.

«Паўлінка». Сцэна са спектакля.

«Раскіданае гняздо». Л.Рахленка (Старац).

Пастаўленая ў 1972 годзе драма «Раскіданае гняздо» традыцыйна лічылася бытавой і несцэнічнай. Але ж выведзеная рэжысёрам Б.Луцэнкам у паэтычную і філасофскую плоскасць, п'еса нечакана для многіх прагучала з магутным трагедыйным напалам. Спектакль уразіў глыбінёй думак і філасофскіх разваг, шэрагам выдатных акцёрскіх работ, сярод якіх асабліва захаплялі С.Станюта (Марыля), П.Кармунін (Лявон), В.Белахвосцік (Сымон), Л.Рахленка (Старац), Г.Гарбук (Незнаёмы)... Упершыню ў структуру Купалавай п'есы былі ўведзены паэтычныя творы. Драматычнасць лёсу герояў вызначалася выбуховым драматызмам пранізлівага вершаванага слова.

«Сон на кургане». Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр імя М.Горкага.

Напачатку 90-х гадоў купалаўцы нанова прачыталі забароненых за савецкім часам «Тутэйшых». Спектакль быў успрыняты як сенсацыя і сцэнічнае адкрыццё. Выкананне Віктарам Манаевым ролі Мікіты Зносака зрабілася адной з галоўных падзей у ягонай творчай біяграфіі. У тым, як «змікіцілі Мікітку», — і нечаканае водгулле гогалеўскіх і чэхаўскіх матываў з рытуальна-шчымлівым спачуваннем «маленькаму чалавеку», і трагічны разгул эпохі... у краіне на скразняках гісторыі.

«Тутэйшыя». В.Манаеў (Зносак).

Цікава, што для сучасных беларускіх тэатраў пастаноўкі Купалавых твораў — справа зусім не «дацкая» і не юбілейная. «Тутэйшыя» другое дзесяцігоддзе не сыходзяць з афішы Гродзенскага тэатра лялек, да іх дадаўся адмыслова інтэрпрэтаваны «Сон на кургане». «Адвечную песню» ўвасобілі Дзяржаўны тэатр лялек і Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі. Да «Сну на кургане» звярнуліся Нацыянальны тэатр імя М.Горкага і Нацыянальны імя Якуба Коласа. Б.Луцэнка зноў паставіў «Раскіданае гняздо». У сённяшнім Рускім тэатры нечакана і натуральна загучала Купалава слова, з лёгкасцю ўвабраўшы новыя постмадэрнісцкія сцэнічныя расклады і захаваўшы старую як свет гісторыю пра раскіданы дом і панішчаныя жыцці.

Асобна варта згадаць чысты і пранізлівы спектакль «Тутэйшыя» ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры. Яшчэ ў 1982 годзе да твора Янкі Купалы звярнуўся Валерый Маслюк. Паставіў адзін са сваіх лепшых спектакляў, спалучыўшы тэкст п'есы з паэмай «Адвечная песня» і асабіста выканаўшы ролю Янкі Здольніка.

Ва ўсіх пастаноўках паводле Янкі Купалы лёгка прасочваецца агульная тэндэнцыя. Для рэжысёраў істотнае значэнне набывае ўласна дзейсны сюжэт, які лунае над кожным творам і мае дадатковы зразумелы сучаснікам сэнс. Класіка, як і належыць, спалучаецца з днём сённяшнім. А мы штораз набліжаемся да класікаў. Іншым разам пазачасавы кантакт уяўляецца фенаменальным.

Прысутнасць паэзіі адчуваецца на фізічным і духоўным узроўні. Бо ўсе мы — тутэйшыя. Усе вырастаем з Купалы.







# БЕЗ МІТУСНІ

АЛЯКСАНДР ДОЛЬНІКАЎ

**Я не веру ў выпадковасць — толькі ў заканамернасць... Пасля доўгага перапынку вяртаюся ў тэатр, у Мінск, можна сказаць, «на кругі своя». Бо жыццё рухаецца так, што мы абавязкова мусім прыйсці туды, адкуль некалі выйшлі. Толькі, так бы мовіць, на новым вітку спіралі і ўжо з багажом жыццёвага досведу.**

«Мяшчане» М.Горкага. Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа (рэжысёр А.Дольнікаў). 1987.

У дыскусіі пра рэжысуру на старонках часопіса «Мастацтва» Таццяна Арлова вельмі трапна заўважыла, што для гледачоў «па-ранейшаму цікавая людская душа». Для гледачоў... Але ж і для рэжысёраў, для акцёраў — таксама. У сярэдзіне 90-х, у разгар «смутнага часу», я нечакана зразумеў, што галоўная прычына ўсеагульнага заняпаду — не ў эканоміцы, не ў палітыцы, не ў сацыяльнай неўладкаванасці жыцця: галоўная прычына знаходзіцца ў нас саміх. Тады ўсе мітусіліся ў пошуках грошай, матэрыяльных стымулаў, а я пайшоў пісаць іконы. Даў мне Бог такую магчымасць: задумацца, закасаць у літаральным сэнсе рукавы і пачаць работу па ачыстцы ўласнай душы. «З тэатрам нічога кепскага не здарыцца, а я адыду часова ў бок», — думаў я. І меў рацыю. Напісанне іконы, па сутнасці, тое ж самае, што і стварэнне спектакля (праўда, іншымі сродкамі): духоўны акт спазнання даступнай чалавеку ісціны. І галоўнае тут — наша сумленне. Вось паставіў рэжысёр спектакль, крытык яго ацэньвае і г.д. Вы думаеце, яны чуюць адзін аднаго? Сумняваюся. А калі чуюць, дык толькі тое, што хочуць пачуць. Лепей, канешне, калі пахваляць... Узрадуецца тады рэжысёр і пойдзе з ганарліва ўзнятай галавой шукаць некага наступнага, хто яго зноў пахваліць. І не разумее ён, глухі і невідушчы, што ўсё гэта самападман. Шмат гадоў я працую і шмат гадоў назіраю за нашымі рэжысёрамі. У правінцыі, у Мінску, у Маскве — усюды яны прыблізна аднолькавыя ў сваім неўтаймоўным жаданні даказаць уласную непаўторную «самасць». І вельмі рэдка хтосьці з іх шукае ісціну. Разумееце, не спектакль трэба ставіць з эфектным святлом і гучнай музыкай, галоўнае — выбудаваць дыялог са сваім сумленнем і сумленнем гледачоў. Я не памятаю, каб хто-небудзь з нашых рэжысёраў хоць аднойчы пакаяўся, што не меў рацыі, што зайшоў у тупік і завёў туды акцёраў. Не. Ніколі. Як правіла, вінаваты нехта іншы, прычыны шукаюць навокал, а не ўнутры саміх сябе. Ды толькі сумленне не ляжыць на палічцы, каб у патрэбны момант зручна было дастаць, успомніўшы, так бы мовіць, пра ягонае існаванне... Зрэшты, ці не таму сучасны тэатр блукае ў прыцемках, што не ісціну шукае, а грошы? Не пакаяння прагне, а марнага поспеху, прыпраўленага апладысментамі? А пакаяцца ёсць у чым... Прынамсі, у непрафесійнасці, ляноце, баязлівасці, карыстальюбстве і г.д.

Каб зразумець адзін аднаго, нам неабходна выпрацаваць агульныя крытэрыі ацэнкі, у іншым выпадку гутарка будзе весціся на розных мовах. Пра які тэатр мы гаворым? Калі пра гімнастычныя практыкаванні пад музыку з вымаўленнем тэксту п'есы — гэта адзін тэатр. Ён таксама мае правa на існаванне. Калі пра жыццё чалавечага духу на грунце рускай рэалістычнай акцёрскай школы (А.Эфрос, А.Васільеў, П.Фаменка) — гэта зусім іншы тэатр. Да якога тэатра імкнуцца рэжысёры ў Беларусі? Думаю, кожны да свайго, каму што падабаецца. Маю на ўвазе найперш метадалогію працы з акцёрам. Паглядзіце любы спектакль Пятра Фаменкі або Сяргея Жынавача — і вы зразумееце, пра што я кажу. Беларускія рэжысёры ўсё больш варацца ў сваім соку, узаемасувязь паміж тэатрамі Беларусі і Масквы, Піцера слабее, нягледзячы на асобныя кароткія гастролі і фестывалі. Калі імкненнем да незалежнасці прасякаецца галіна тэатральнай культуры (а «працэс пайшоў»), то непазбежна нараджаецца які-небудзь мутант. Можа, ён некаму і прыдзецца даспадобы, але мне здаецца, што беларусам наканавана ісці следам за Пушкіным, Гогалем, Астроўскім, Дастаеўскім, Чэхавым, Вампілавым. Ды й другога Станіслаўскага мы пакуль яшчэ не нарадзілі. Толькі навошта нам другі? Дай Бог засвоіць тое, што пакінута нам рускай класічнай літаратурай і выдатнымі рэжысёрамі XX стагоддзя, у якіх, дарэчы, вучацца рэжысёры і акцёры Амерыкі і Еўропы. Каб ставіць С.Бэкета, трэба спачатку навучыцца ставіць Чэхава. А не наадварот. Нехта вельмі дакладна заўважыў, што Чэхаў растварыўся ў сусветным тэатры, як цукар у чаі. Перакана
ны, што акцёры, рэжысёры, якія валодаюць школай рэалістычнага псіхалагічнага тэатра, здатныя сыграць усё. Ад Шэкспіра — да Янкі Купалы і Якуба Коласа.

А цяпер, магчыма, пацягнем за галоўнае звяно і выцягнем увесь ланцужок. Я маю на ўвазе звязку рэжысёр — акцёр. Практычна ва ўсіх спектаклях бачу, што акцёр для рэжысёраў — толькі сродак для дасягнення мэты. Тут корань праблемы. Мы забываем, што акцёр — яшчэ і чалавек, як ні дзіўна гэта гучыць. Чалавек — мэта, а не сродак. Не можам пазбыцца «саўковага» мінулага на падсвядомым узроўні, не кажучы ўжо пра тэатр і пра чыста прафесійныя рэчы. Калі ў бытнасць маю маладым рэжысёрам я вырашыў пазбавіцца апекавання Б.Луцэнкі, ён мне сказаў на развітанне: «Не давярайце акцёрам». У гэтым увесь Барыс Іванавіч. Мо ў побытавым сэнсе ён і мае рацыю. Але ва ўзаемаадносінах рэжысёр — акцёр для мяне ўсё наадварот. Калі я не давяраю акцёру, дык чаму ён павінен давяраць мне, рэжысёру? Мэта творчасці — чалавек. Усе праблемы: духоўныя, сацыяльныя, палітычныя — мы знойдзем у ім, калі захочам. Цікавы менавіта чалавек, а не разумовыя ідэі, якімі захапляюцца рэжысёры-самавыяўленцы. Для іх акцёр — штосьці накшталт марыянеткі на нітачках, фізкультурнік, які махае рукамі і нагамі пад бадзёрую музычную фанаграму. Мне сумна на гэта глядзець. І хочацца нарэшце ўбачыць на сцэне жывога чалавека, а не хадзячую ідэю.

На мой погляд, у Беларусі сёння няма маладых рэжысёраў узроўню Міндаўскаса Карбаўскаса, Ніны Чусавай, Кірыла Сярэбранікава (я назваў толькі трох паспяховых рэжысёраў Масквы). Прычыны трэба шукаць у тэатральнай школе. Вялікае значэнне мае сама сістэма мастацкага кіраўніцтва тэатрамі. Ні для кога не сакрэт, што мастацкае кіраўніцтва тэатра даволі раўніва ставіцца да калег-рэжысёраў, калі яны нейкім чынам сваёй творчасцю могуць скласці канкурэнцыю. Яшчэ Г.Таўстаногаў казаў, што тэатр — дабраахвотная дыктатура. Ды толькі самастойна мыслячы рэжысёр не можа існаваць побач з дыктатарам.

Лёс беларускіх рэжысёраў майго пакалення склаўся няпроста. В.Маслюка і М.Трухана ўжо няма сярод нас. М.Пінігін жыве ў Пецярбургу, у Мінску бывае наездамі. Я.Натапаў, Г.Мушперт, В.Растрыжэнкаў працуюць і пакуль яшчэ не сказалі свайго апошняга слова. Што да мяне, дык я згадаю словы дэ Голя сыну: «Ідзі заўсёды самым цяжкім шляхам — там няма канкурэнцыі». Мой шлях палягаў ад тэатра да іконы, ад праваслаўнага храма зноў у тэатр. Я ведаю, што тэатр — не храм. Але такім павінен быць хоць бы ў нашай душы. Таму што для гледачоў яна па-ранейшаму застаецца цікавай — душа чалавечая.

*Масква.*

# ПАБАЧЫЎ. ЗДЗІВІЎСЯ. ВЫРАШЫЎ

ЛАРЫСА МІХНЕВІЧ

**Дзякуючы падтрымцы Польскага інстытута выставы вядомага фатографа Кшыштафа Гералтоўскага з поспехам прайшлі ў Гродне, Мінску і Віцебску. А праз асабісты клопат дырэктара інстытута Пятра Казакевіча Міністэрства культуры і нацыянальнай спадчыны Польшчы набыло для Музея сучаснага выяўленчага мастацтва ажно тры творы — фотапартрэты С.Мрожака, Л.Тарасевіча і Ч.Мілаша.**

Аўтапартрэт.

Польскі творца Кшыштаф Гералтоўскі — яркі прыклад неўтаймоўнай жыццёвай пазіцыі: ён імкнецца туды, дзе больш складана. За ягонымі плячыма некалькі адукацый і... аніводнага дыплома. Упартым юнаком ён з лёгкасцю паступаў на самыя прэстыжныя аддзяленні польскіх ВНУ, выбіраючы іх па адной прыкмеце: там быў самы вялікі конкурс. Цікаўнасць да чарговага навучальнага працэсу ён страчваў на пераддыпломнай стадыі. Апошнім прыпынкам у гэтым «падарожжы» стала славутая лодзінская кінамайстроўня. Але і кінааператарскага дыплома ён чакаць не стаў — імпэтнага паляка ўтаймавала не кіно, а фатаграфія. З тэмпераментам азартнага гульца ён займаўся рэпартажамі, рэкламай і модай, працаваў вольным фатографам у Польшчы і за яе межамі, здабыў сабе міжнароднае імя. Цягам усіх гэтых практык не мянялася яго стаўленне да фатаграфіі як да мастацтва высокага кшталту. Сёння ён здымае толькі партрэты. Між іншым, сваім творчым бацькам лічыць Арнольда Ньюмэна, з якім увесь час нібы палемізуе: ты зрабіў гэтак, а я паспрабую вось так, ну як яно?.. «Яно» атрымліваецца так, што Ньюмэн лічыць польскага майстра адным з найлепшых партрэтыстаў нашага часу.

Беларускага гледача К.Гералтоўскі пазнаёміў з тым, чым захапляецца цягам апошніх дваццаці гадоў — знакамітымі «Польскімі партрэтамі». Гэта фатаграфіі інтэлектуальнай эліты Польшчы, своеасаблівы «партрэт нацыі для Гісторыі».

Прыгожы чалавек з мужным профілем і ружовым банцікам на галаве... Мужчына з фіялетавым тварам і з празрыстай шклянкай замест капелюша... Паказаныя зубкі жанчыны... Вялікі фармат, які заўжды стварае адчуванне халоднага разглядвання... Зморшчынкі, плямінкі і валаскі на скуры... Прыгадайма знакаміты выраз, што ў аснове партрэта як жанру закладзена павага да чалавека. Гэта не партрэты? Подпісы сцвярджаюць адваротнае. Гумар і іронія як складнікі таленту? Так бывала ў гісторыі мастацтва. Але гэты гумар, нават калі ён і выяўлены выразна і досыць жорстка, не выглядае самамэтай.

Верагодна, прыняўшы рашэнне стварыць «польскую калекцыю», К.Гералтоўскі прадбачыў колькасць здымкаў (цяпер — больш як 90 тысяч негатываў). Прадбачыў і сённяшнія асаблівасці ўспрымання мастацтва — мы вельмі хутка страчваем цікавасць, прызвычаіліся думаць і бачыць кароткімі блокамі. Недыпламаваны псіхолаг (адна з яго няскончаных адукацый), ён ведаў, што павінна быць нешта, здольнае прымусіць уважліва разглядваць выявы незнаёмцаў, нягледзячы на іх велізарную колькасць. Тым больш, што К.Гералтоўскі не дае гледачу «адпачынку» — ён хоча цэласці ўражання, таму творы на выставах экспануюцца, за невялікімі выключэннямі, як кадры кінастужкі: аднолькавых памераў і ў адзіным афармленні. Верагодна, прычына «задзірлівага» вобразнага рашэння і ва унікальнасці таленту: прыклады гэткай эмацыянальнай пабудовы вобраза прывесці складана. Але думаецца, што галоўнае ўсё ж не ў гэтым. Галоўнае тут — любоў, якая валодае звышпатрабавальным і праніклівім позіркам.

Леанарда некалі заўважыў, што ў мастацтва ёсць дзве задачы: паказаць, як чалавек выглядае (гэта лёгка), і — што ён з сябе ўяўляе. Першая задача — якраз і ёсць тое механічнае бессэнсоўнае «тут і цяпер» фатаграфіі, міфалагізаванае яе працаўнікамі. Гералтоўскі вырашае другую: паказвае, «што ёсць чалавек», а дакладней — «што ёсць палякі», бо сучасніка ён падае праз самастойна вызначаны «польскі культурны код». Усё ж такі гэта не проста партрэт...

Паслухаем творцу: «Я не ведаў, як гэты чалавек выглядае, быў знаёмы толькі з яго творчасцю, калі ж пабачыў... здзівіўся... вырашыў...» Гэта і ёсць формула стварэння. Рашэнне прымаецца праз знаёмства з творчасцю мадэлі. У паэзіі ёсць паняцце «лірычнага героя» — асобы аўтара, якую чытач уяўляе праз творчасць, вобраз якой можа не супадаць з рэальным чалавекам. «Здзіўленне» К.Гералтоўскага сведчыць, што ў яго было дакладнае бачанне «лірычнага героя» сваёй мадэлі. А вось далейшая рэакцыя гаворыць пра тое, што рэальная асоба пачынае ўплываць на творчы працэс (гэта партрэт!) і фатаграфія атрымліваецца як вынік пошукаў балансу паміж творчым (уяўным) і рэальным. У гэтым і ёсць адкрыццё К.Гералтоўскага — у спробе паяднаць чалавечую і мастацкую ідэнтычнасць польскай нацыі. І меней за ўсё ў гэтым працэсе староннасці і абыякавасці...

Уласна кажучы, «партрэты» два: чорнабелы і каляровы. У чорна-белых творах адзін з галоўных чыннікаў — святло. Яно змяняе і будуе форму, стварае кампазіцыю і характарыстыку героя. Яно стварыла і гэты выкшталцона прыгожы чорны колер, па якім можна было прадбачыць будучыя каларыстычныя адкрыцці майстра. Гэта бясспрэчныя шэдэўры, таму ніхто не чакаў, што ён пачне працаваць з колерам. Тым больш, што сёння ў творцаў адбываецца пік цікавасці да чорна-белай фатаграфіі, а працаваць з колерам стала надзвычай складана, бо засталася вельмі вузкая прастора, не занятая модай, кічам, рэкламай. Але на той час, калі свет адкрываў для сябе магчымасці каляровай фатаграфіі, у Польшчы (як і ў Савецкім Саюзе, канешне) гаворка пра гэта не ішла з-за тэхнічных прычын. Так-сяк колер атрымліваўся толькі ў кіно.

Лявон Тарасевіч. Мастак.

Станіслаў Лем. Пісьменнік.

Праца з колерам — гэта змена мыслення. Тонкі творца, К.Гералтоўскі адразу ступае на цяжкі шлях пераадолення натуралізму колеру (што для многіх фатографаў амаль немагчыма), але пры гэтым змяняе і іншыя вобразныя сродкі. Раней дзеля стварэння вобраза ён быў «змушаны» трансфармаваць форму, але самі вобразы заставаліся даволі дакладнымі. Працуючы з колерам, творца паказвае ягоную сілу, надае яму знакавасць. Самае ж галоўнае — колер не належыць прадмету. Сэнс гэтых эксперыментаў — у пошуку магчымасці разарваць адносіны паміж зместам і формай, зрабіць іх рухомымі, што мусіць дапамагчы пазнавальнаму вобразу набыць высокую ступень абстрактнасці. Вытокі гэтых пошукаў можна знайсці і ў футурыстычным партрэце, і ў дасягненнях сюррэалізму. Менавіта тут непераадольнае памкненне колеру набыць самастойнасць і не быць жорстка звязаным з формай, а толькі нагадваць пра яе, напоўніла творы новым зместам. Але можна, ігнаруючы пошукі вытокаў, казаць і пра сапраўдную свабоду выказвання аўтара.

Усе законы гэтага мастака ствараюцца ім, дзейнічаюць і парушаюцца амаль адначасова. Іншым разам ён робіць жэст, цалкам неадпаведны таму, што мы ведаем пра партрэтаваную асобу. Адбываецца фрагментаванне, аддзяленне ад касцей, парушэнне альбо змешванне. Часам ён пачынае працу з якога-небудзь паэтычнага вобраза, што дазваляе больш вольна будаваць структуру фотавывы. Твор, які атрымліваецца ў выніку, можна аналізаваць з гледзішча двух і болей мастацкіх кірункаў. Іронія прасвечвае праз хітраваты аб'ектыў і нагадвае аб сваёй прысутнасці.

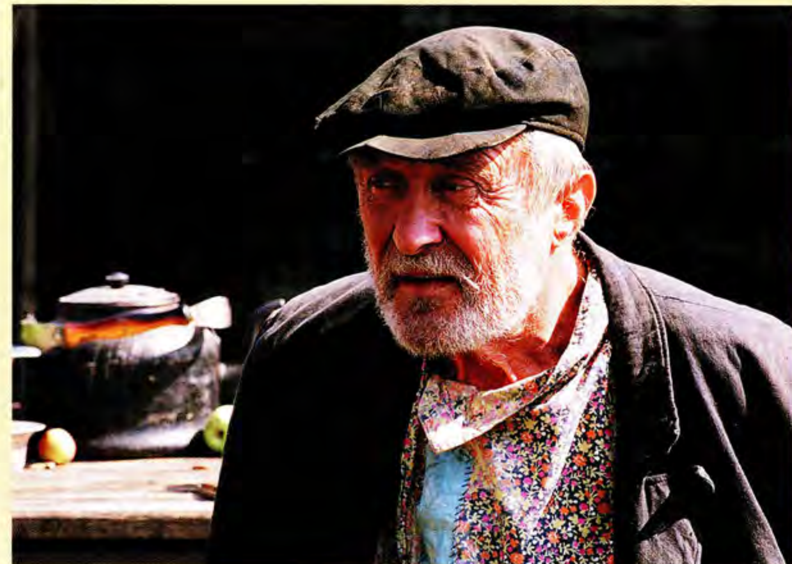
К.Гералтоўскі здымае вобраз, бліскуча выкарыстоўваючы святло, фактуру, дэталь, колер, а найперш — інтэлект і гумар. Фактура стварае непадробную выразнасць самой партрэтнасці. Святло, нешматлікія дэталі, колер — сэнсавыя коды, дыялектыка адносін паміж аб'ектам і фотавывай, чалавекам і культурай. Гумар, нават сарказм тут існуюць як элементы жыццёвага досведу. Таму магчымыя рамкі партрэтнага жанру праходзяць перыядычную праверку на трываласць. Аўтар увесь час працуе на «мяжы фолу» — партрэт без твару, партрэт праз рукі... Калі толькі магчыма ідэальная формула партрэтнай творчасці, К.Гералтоўскі яе хутка адшукае, верагодна, яна ўжо дзесьці побач. Здолеў жа Малевіч новае разуменне часу і сусвету звесці да лаканічнай геаметрычнай пластыкі і выявы чорнага квадрата. Натуральна, што здымацца ў Кшыштафа Гералтоўскага — выпрабоўваць сваю асобу. Вы мусіце адпавядаць ягонай арыгінальнасці, а гэта патрабуе характару, ды і ў часе застацца хацелася б абаяльным. Але прыгадайце знакамітае «праз сто гадоў усім будзе без розніцы, як вы выглядалі насамрэч»... Палякам-сучаснікам выпадае толькі згадзіцца з гэтым. А нам, астатняму чалавецтву, па-добраму зайздросна, што гэта не мы застанемся ў Вечнасці гэткімі шматграннымі, творчымі, пластычна выразнымі, зрэдку — недасягальна-прыгожымі. І з пачуццём гумару!

Оля Кроп. Этнограф.

ЯЎГЕНА РАПНА

# Сябры і ворагі

**Прэм'ера сёлетняй дакументальнай стужкі беларускага рэжысёра Галіны Адамовіч «Мужчынская справа» падалася выразнай і злабадзённай. Карціна (лагічны працяг фільмаў Г.Адамовіч «Божа мой» і «Завядзёнка») — пра унікальнае мужчынскае трыо з вёскі на Століншчыне. Дамарослыя шчырыя музыкі граюць на палескіх вяселлях і хаўтурах. І далёка не заўжды першыя пераважаюць па колькасці над другімі. Карціна пранізлівая па простай як хлеб прычыне: няма тут фальшу ў адлюстраванні сённяшняй явы нашага шматпакутнага сяла. У антуражы пабытавых пастаральных карцін гучыць настальгічны аповед пра колішнюю беларускую сябрыну-талаку, прапаноўваецца не кан'юнктурны, а больш-менш аб'ектыўны погляд на наш сённяшні і заўтрашні дзень.**



Кадры з фільма М.Мажар «Ворагі».

Г.Гарбук (Сцяпан).

Ю.Ауг (Маці).

ФОТА ДЗМІТРЫЯ СМЯЛОВА.

Пра сяброўства, але ў міжнародных маштабах, распавядае і дакументаліст Уладзімір Цяслюк. У пачатку чэрвеня на кінастудыі «Беларусьфільм» адбыўся прэс-паказ фільма «Вяртанне Атары». У.Цяслюк малюе партрэт чэмпіёна СССР па барацьбе Атары Асраташвілі. Гэты каларытны грузін калісьці выступаў за нашу зборную (жонка — беларуска, тры дачкі нарадзіліся ў Мінску), потым вырашыў з'ехаць з сям'ёй у Тбілісі, але нечаканая грамадзянская вайна прымусіла зноў вярнуцца на Беларусь. Цяпер Атары жыве ў Барысаве, трэніруе нашых дзяўчат, мае процьму сяброў... Па-за кадрамі фільма-партрэта — развагі пра тое, якую зямлю мы павінны называць радзімай, як іншаземец паступова становіцца беларусам і набывае веру ў сваю запатрабаванасць. Тэма актуальная яшчэ і таму, што на абсягах Бацькаўшчыны, асабліва ў раёнах, пацярпелых ад Чарнобыльскай аварыі, далёка не ўсе бежанцы з усходніх ускраін былога Саюза пачуваюць сябе сябрамі беларушчыны...

Цяпер, як падаецца, пра галоўнае. Як вядома, «Залатая галіна» Канаў дасталася румынскаму дэбютанту Крыстыяну Мунджу за малабюджэтную стужку «4 месяцы, 3 тыдні і 2 дні». Яшчэ адзін доказ, што досвед — вынік апантанасці, якая не заўжды вызначаецца сталасцю. У гэтым пераконвае і мастацкая карціна беларускага рэжысёра і аўтара сцэнарыя Марыі Мажар «Ворагі», створаная «Беларусьфільмам» і расійскім творча-вытворчым аб'яднаннем «Рок» (прадзюсер Аляксей Учыцель). Стужка — дэбют выпускніцы ВГІКа ў поўнаметражным кіно (дарэчы, сцэнарый «Ворагаў» атрымаў у 2003-м «Срэбранага Віцязя»). Дык вось, дзіўная рэч (артадаксальныя ветэраны вайны, без сумневу, абурацца): чым далей ад Вялікай Айчыннай, тым болей праўды пра яе ў мастацкіх творах маладых аўтараў. У тым ліку і ў фільме М.Мажар, якую цікавіць не гранічны падзел жыцця на чорнае і белае, сваіх і чужынцаў, а бясконцыя і размаітыя паўтоны жудаснага жыцця на акупаванай фашыстамі тэрыторыі, дзе зніталіся дабро і зло, подзвіг і здрада, спачуванне і абыякавасць... І галоўнае тут, сапраўды, не дыслакацыі палкоў і дывізій, не кірункі наступленняў і адступленняў, не сцвярджэнні, што фашысты — вылюдкі, а савецкія — усе як адзін у белых адзеннях, а матывы кампрамісных паводзін удзельнікаў вайны... Ад маці маёй ледзь не да 1960-х патрабавалі пазначаць ва ўсіх анкетах, што яна 12-гадовым дзяўчом «жыла на акупаванай тэрыторыі». Пазначала і адчувала сябе ледзь не здрадніцай. І быў у час вайны ў яе вёсцы паліцай, які ратаваў ад фашыстаў не адзін дзесятак сялян. І завітаў аднойчы партызан, горшы за рабаўніка. І траплялiся міласэрныя нямецкія салдаты. І набягалі бязлітасныя карнікі... Фільм М.Мажар пра гэта ж: як чалавек — немец ці беларус — у любых умовах імкнецца застацца чалавекам. Атрымліваецца, як вядома, не ва ўсіх.

Рэжысёр М.Мажар.

Недахоп у карціны, на мой погляд, адзіны. Пры досыць дакладнай этнаграфічнай выяве — занадта сучасная руская мова (ледзьве не слэнг) у беларускіх вясковых жанчын. На прэс-канферэнцыі пасля паказу Генадзь Гарбук, які не без поспеху выкарыстоўвае ў стужцы «трасянку», тлумачыў рускамоўнасць астатніх герояў «катэгарычным патрабаваннем расійскага боку». Сапраўды, хіба ж бывае жыццё без кампрамісаў?! Але ўдумлівы погляд на сутнасць чалавечай трагедыі, бліскучая акцёрская ігра Генадзя Гарбука і Віктара Васільева, на маю думку, вылучаюць «Ворагаў» сярод стужак апошніх гадоў пра Вялікую Айчынную. Не відовішчнасцю, не прыгодніцкім сюжэтным, а спробай адчуць тое, што адчулі ў час ліхалецця нашы бацькі.







# НАТХНЁНЫЯ ЧАРОЎНАСЦЮ КАЗКІ

НАДЗЕЯ АБРАМОВІЧ

**«Чырвоны Каптурык».
Канцэрт-прадстаўленне на музыку У.Саўчыка паводле Ш.Перо.**

**«Дзюймовачка».
Аднаактовая опера У.Саўчыка паводле Г.-Х.Андэрсена.**

**Рэжысёр Валерый Ласоўскі.
Беларуская дзяржаўная філармонія,
Філармонія для дзяцей і юнацтва.**

«Дзюймовачка». Г.Янкоўская (Дзюймовачка).

«Дзюймовачка». М.Багданаў (Крот-алігарх).

«Чырвоны Каптурык». С.Еўтух (Бабуля).

ФОТА ВІКТАРА ЗАЙКОЎСКАГА.

Адразу і найперш — колькі слоў пра аўтара музыкі, галоўную дзейную асобу двух музычных праектаў. Пакуль што яго мала ведае музычная грамадскасць. Уладзімір Саўчык належыць да сярэдняга пакалення нашых кампазітараў. Родам з Мазыра. Там скончыў музычную вучэльню, а потым — ажно двойчы! — Беларускую кансерваторыю: спачатку па баяне і аркестравым дырыжыраванні, а потым па кампазіцыі ў А.Мдывані.

Некалькі гадоў таму У.Саўчык перабраўся з перыферыі ў сталіцу, і за гэты час ягоныя творы розных жанраў, часцей харавыя і інструментальныя, паспелі прагучаць у канцэртах многіх калектываў. Кампазітар працуе надзвычай плённа і прадуктыўна, ім напісана велізарная колькасць сачыненняў, пры гэтым ягоная музыка вызначаецца меладычнасцю і прыгажосцю, мелодыі лёгка запамінаюцца.

Меладычны дар кампазітара аказаўся вельмі дарэчы падчас працы над опернымі творамі для дзяцей. У музыцы «Чырвонага Каптурыка» і «Дзюймовачкі» У.Саўчык надзвычай лёгка вырашыў праблему, часам непераадольную для іншых творцаў. Увесь тэкст, які спяваецца, — зразумелы, слова і музыка не канфліктуюць паміж сабой. Зрэшты, лібрэтыст у дадзеным выпадку не спрачаўся з кампазітарам, бо вершаванае лібрэта абодвух твораў таксама належыць У.Саўчыку. Тэксты арый, дуэтаў, трыо, ансамбляў простыя, лёгкія, даступныя для ўспрымання.

Што агульнае ў спектаклях і чым яны адрозніваюцца? Агульнае — музыка аднаго аўтара, той самы рэжысёр і склад выканаўцаў. Адрозненні — у жанры, настраёвасці і эмацыйнай танальнасці. «Чырвоны Каптурык» — гарэзная казка, дынамічная і, нягледзячы на ўсе перыпетыі, мажорная. У музыцы «Дзюймовачкі» больш лірызму, мінор і мажор адмыслова пераплятаюцца. Аднаактовая «Дзюймовачка», на маю думку, адрасавана і дзіцячай, і дарослай аўдыторыі. Твор больш складаны, разгорнуты ў часе, мае больш разгалінаваную структуру.

У «Каптурыку» выкарыстаны наступны інструментальны склад — раяль, баян, цымбалы. Прычым баяніст і цымбаліст выконваюць таксама ролі дрывасекаў. У «Дзюймовачцы» кампазітару хапіла двух раяляў, за адным з якіх — аўтар, за другім — У.Міхневіч, і флейты — Я.Віданаў. Часам музыка інструментальнага дуэта альбо трыо робіць уражанне аркестра.

І кантакт з дзіцячай аўдыторыяй ствараецца ў спектаклях рознымі шляхамі. З вялікай ахвотай удзельнічаюць юныя гледачы «Каптурыка» ў размеркаванні роляў — а яно адбываецца непасрэдна на сцэне! З задавальненнем ладзяць разам з вакалістамі дэкарацыі — апошнія складаюцца з мноства фрагментаў і нагадваюць па структуры дзіцячыя мазаікі.

Сапраўдная знаходка рэжысёра ў «Дзюймовачцы» — выкарыстанне ў музычным спектаклі элементаў тэатра драматычнага і лялечнага. Лялькі, зробленыя Н.Картуль і А.Каралёвай, кіраўнікамі гурткоў мяккай цацкі Мінскага Палаца дзяцей і моладзі, выглядаюць прывабна, ярка і вычарпальна характарызуюць герояў. У спектаклі артыст успрымаецца і выглядае як душа лялькі і адначасова як голас гэтай маўклівай істоты.

Пастаноўка гэтых двух спектакляў была б немагчымай, калі б у Філармоніі для дзяцей і юнацтва не працавалі артысты, якія вакальна і чыста зрокава ўспрымаюцца акурат як «гераіня» і «герой». Маю на ўвазе маладых спевакоў Ганну Янкоўскую і Ігара Задарожнага, выпускнікоў нашай Акадэміі музыкі. У казцы Ш.Перо дуэт выконвае партыі Чырвонага Каптурыка і Ваўка (на прэм'еры Ігар спяваў Паляўнічага), а ў «Дзюймовачцы» — галоўную гераіню і Прынца эльфаў. Абое — маладыя, эмацыйныя, рамантычныя. І... розныя ў розных спектаклях.

«Дзюймовачка» — не адзіны зварот У.Саўчыка да творчасці і герояў Андэрсена. У партфелі кампазітара ёсць таксама мюзікл «Брыдкае качаня». Ёсць і опера «Дванаццаць месяцаў» у 2-х дзеях (лібрэта аўтара паводле казкі С.Маршака).

Прэм'еры адразу двух новых твораў У.Саўчыка даюць спадзяванне на тое, што некалі набудуць сцэнічныя ўвасабленні і іншыя значныя творы кампазітара, адрасаваныя ўжо дарослай аўдыторыі, — оперы «Ганна Сяргееўна» (паводле «Дамы з сабачкам» А.Чэхава) і «Гранатавы бранзалет» (паводле А.Купрына). А найперш — опера «Еўфрасіння» (лібрэта В.Іпатавай).

Можна парадавацца, што Філармонія для дзяцей і юнацтва, якая існуе ў межах Белдзяржфілармоніі і займаецца хоць і высакароднай, але далёка не заўсёды ўдзячнай справай папулярызацыі беларускай і класічай музыкі ў дзіцячых навучальных установах, прыдумала такую цікавую форму працы. Першыя паказы «Чырвонага Каптурыка» і «Дзюймовачкі» пераканалі, што гэта той рэдкі выпадак, калі творчая ўдача кампазітара лёгка спалучылася з фінансавым поспехам праектаў. Дзякуючы прастаце афармлення і мінімальным фінансавым выдаткам гэтыя музычныя спектаклі зручна паказваць у дзіцячых садках, школах. Яны прызначаны менавіта для перасоўнага тэатра, рухомага і дынамічнага, для артыстаў, лёгкіх на пад'ём.

# АСАБІСТЫ ПОЧЫРК

АНТОН ЛЕГНІЦКІ

**Выстаўка Льва Талбузіна «РэтраПЕРСПЕКТЫВА», якая адбылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва, атрымалася вельмі стыльнай. Са свайго важкага, напрацаванага цягам больш як трыццаці гадоў мастакоўскага багажу аўтар прадставіў толькі знакавыя аб'екты, якія з'яўляюцца дэманстрацыяй рэфлексій скульптара і адначасова арт-дызайнера над тым, як ён разумее форму, змест і стыль.**

Плакета «Касцёл святой Тройцы ў Ішкальдзі». Фарфор. 2003.

Малая пластыка «Рытм». Фарфор. 2003.

Творчасць Л.Талбузіна — прыклад таго, якіх даляглядаў можа дасягаць у пошуках сродкаў выяўлення мастак, які і па прафесіі, і па прызванні працуе з формай. І які велізарны спектр дзейнасці ахопліваюць пры гэтым яго ініцыятывы. Прыярытэты Л.Талбузіна — сябра двух творчых саюзаў, мастакоў і дызайнераў, — заўжды супадаюць з грамадска-нацыянальнай каштоўнасцю канкрэтнай падзеі. Напрыклад, афармленне станцыі метро «Плошча Якуба Коласа» (з Ю.Багушэвічам і Г.Жарыным). Або распрацоўка першых уласных грошай — манет (талераў) — для незалежнай краіны Беларусь. Сёння мастак стала ўдзельнічае ў рэспубліканскіх і групавых мастацкіх выставах.

## СТЫЛЬ — ГЭТА ЧАЛАВЕК

Па дыпломе аб вышэйшай адукацыі Л.Талбузін — дызайнер. Па творчым лёсе, які ўжо склаўся ў галіне пластычнага накірунку, — скульптар і ў той жа час арт-дызайнер. Такі кангламерат з варыяцыямі ў бок інтэр'ера, тэатра або моднага адзення — актуальнае спалучэнне ў нашай мастацкай прасторы. Стыліст (дызайнер) не можа не быць пластыкам (скульптарам).

З 2003 г. на персанальных выставах Л.Талбузін пступова паказвае часткі свайго вялікага збору пластычных «сачыненняў». «Сёмы элемент» раскрываў яго разуменне сучаснай формы, «Новая калекцыя» прэзентавала медальернае мастацтва, інсталяцыі на «Беларускай Атлантыдзе» прадставілі ўменне спалучаць старажытныя прадметы і парафразы на тэмы антычнасці.

«РэтраПЕРСПЕКТЫВА» падсумоўвае напрацаванае і ўжо паказанае гледачам, стварае з розных частак цэласную карціну мастацкага свету адной асобы. Скульптурныя формы, якімі віртуозна маніпулюе Л.Талбузін, спалучаюць архаіку і сучасны мінімалізм футурыстычных вобразаў. Але ў гэтым умоўным свеце заўжды ёсць культурна-гістарычны кантэкст. Класічна выкананыя медалі суіснуюць у новых, нечаканых спалучэннях у адной выставачнай прасторы з антыкварнымі рэчамі і сучаснай пластыкай. Пры гэтым аўтарскі стыль, які вызначаецца чысцінёй і якасцю формы, нават эка-формай, прысутнічае ва ўсім: у медалях, рэльефах, скульптурах, аб'ектах. Любімыя матэрыялы мастака — фарфор і бронза. Белае і сонечнае. Лёд і полымя.

Малая пластыка «Цыклоіды». Фарфор, метал. 2007.



Пластычная форма для Л.Талбузіна — своеасаблівая прастора для мастацкіх асацыяцый. Гэта можа быць футурыстычны свяцільнік або абагульнены шлем рыцара з вузкай прараззю для вачэй. Ваза, з якой «вырастаюць» жаночыя грудзі. Шары, якія сімвалізуюць сабой і жыццё — яйка, і смерць — ядры старажытнай гарматы. Адназначнага вобразу не існуе. Ёсць час, занатаваны ў гэтых формах быцця. Старажытныя вагі з меднымі чашамі ў спалучэнні з белым колерам фарфору даюць фантазіі новы накірунак. Язычніцкія бажкі Лада і Макош перапрацаваны ў формы танца, дзе Лада — сімвал жаноцкасці, Макош — язычніцкая «маці зямлі». Сярод настаўнікаў Л.Талбузіна самы аўтарытэтны — прырода. Формы прыроды — адна з самых моцных крыніц інспірацый аўтара.

Макош. Фарфор. 2003.

Плакета «Arctium». Таніраваны гіпс. 2003.

## ЛІСТЫ СУНІЦЫ І СТРУКТУРА КРЫШТАЛЯ

Кожная праява прыроднага цуду — звер, птушка, ліст або былінка — заслугоўвае асаблівай увагі, лічыць мастак. Уласны «Вялікі гербарый» Л.Талбузін пачаў збіраць з таго моманту, як аднойчы зблізку разгледзеў зубчасты ліст суніцы: ён быў дасканалы і не патрабаваў ніякай мастацкай дапрацоўкі. Спачатку мастак занатаваў яго злепак у гліне, затым — у фарфоры, і ў гэтым адбітку было сціплае абаянне «аб'екта», ужо аднойчы вынайдзенага галоўным стваральнікам усяго жывога. Вось гэта і з'яўляецца прадметам рэфлексій мастака. «Разумны чаротнік» — гэта ўжо не метафара: «дрэва», з каранёў якога вырастае выява аўтара, скіроўвае фантазію ў сферу біялагічнага ізамарфізму або пантэізму, якім вылучаецца славянская ментальнасць.

Мазаіка прыроды прапаноўвае чалавеку: прыглядайся, запамінай, зберагай. Гародніна і садавіна ў розных кампазіцыйных спалучэннях, фарфоравыя нацюрморты таксама маюць свае гісторыі. Фарфоравы яблык гіганцкіх памераў у бытнасць сваю плодам «прыехаў» да мастака здалёк, але так і не трапіў у звыклы «харчовы ланцужок». Пры адліўцы ў гіпсе ён страціў трэцюю частку пачатковага аб'ёму, але затое стаў скульптурным творам. Крыху іншая гісторыя адбылася з грушай-«гарганцюа», якую з кірмашу прынеслі адразу ў майстэрню. З грушы «знялі форму», пасля чаго адбылося паяданне аб'екта ў кампаніі калег і вучняў. У рэшце рэшт усе мы становімся ежай для некага ці нечага — і ў прамым, і ў пераносным сэнсах. Самы значны экспанат «Вялікага гербарыя» Л.Талбузіна — Arctium lappa L. (лопух вялікі. — лац.) ціхамірна рос у глыбіні занядбанай дачнай дзялянкі амаль усё лета. Каб адліць форму, у якой адбіўся гэты велізарны ліст з усімі яго прожылкамі і краямі, спатрэбілася масіўная пліта, якую аднаму чалавеку не падняць. Затое цяпер гэта геральдычны сімвал Прыроды.

Першае заданне, якое Л.Талбузін дае студэнтам-першакурснікам, — вылепіць з пластыліну куб і шар. Таму што ўвесь свет рэчаў складаецца з гэтых простых фігур, так званых першых элементаў, або — «платонавых цел», іх мадыфікацый і трансфармацый. Калі пачаць з куба, пасля перайсці да піраміды, затым актаэдра, то дойдзеш урэшце да сусвету. Пяты элемент паводле Платона — гэта ўсё, што ёсць на зямлі, плюс зоркі. Зоркі — гэта імкненне да ідэалу. Зоркавыя формы — «канёк» пластычных штудый Л.Талбузіна.

## МЕДАЛЬЕР

Частку медалёў Л.Талбузін выканаў па заказе Міністэрства культуры ў гонар важных грамадска-культурных падзей: 2000-годдзя хрысціянства, уключэння палацавага комплексу «Мірскі замак» у спіс ЮНЕСКА. Многія ж медалі мастак стварае для душы, аддаючы такім чынам даніну павагі і захаплення выдатным асобам нацыянальнай гісторыі.

Медаль «Мікола Гусоўскі». Бронза. 1980.

Медаль «Тадэвуш Касцюшка». Бронза. 1980.

Медаль «Мірскі замак». Бронза. 1980.

З галерэі партрэтаў дзеячаў беларускай культуры вылучаюцца медалі з выявамі мастака Язэпа Драздовіча, паэта-гуманіста эпохі Адраджэння Міколы Гусоўскага, а таксама класікаў айчыннай літаратуры Францішка Багушэвіча, Янкі Купалы, Максіма Багдановіча, Алеся Адамовіча, выкананыя ў фарфоры, бронзе і змешанай тэхніцы, традыцыйна спакойныя і статуарныя. У медалю, прысвечаным ураджэнцу Беларусі і герою паўстання 1794 г. Тадэвушу Касцюшку, мастаку ўдалося перадаць характэрны, жывы выраз твару. Чым бліжэй да нас па часе асобы, чые аблічы ўзнаўляе мастак, тым большым псіхалагізмам насычаны медалі, ім прысвечаныя. У партрэце выдатнага кампазітара Ігара Стравінскага — водгалас узрушэнняў XX стагоддзя. Яго твар — геаграфія часу. А рэверс — свет вобразаў яго балетаў. Імпульсам да стварэння гэтага медаля сталася пастаноўка балета «Вясна свяшчэнная» Валянцінам Елізар'евым на сцэне Тэатра оперы і балета. Медаль, прысвечаны Станіславу Лему, навеяны вобразамі яго твораў, дзе «Салярыс» — мыслячае вока Сусвету. Ёсць у Л.Талбузіна і лірычна-філасофскія медалі, у якіх ён разважае пра прыгажосць і гармонію: «Сіметрыя», «Вязынка», «Флора», «Пераможца-музыка», «Бусел» (прысвечаны 60-годдзю Г.Вашчанкі).

Медальернае мастацтва — не самы распаўсюджаны на Беларусі жанр скульптурнай пластыкі. (Медалі — дастаткова працаёмкія і дарагія рэчы). І як кожнае элітарнае мастацтва, вымагае свайго гледача і спажыўца.

У гарадах Заходняй Еўропы выстава медалёў — звыклая справа. У нас цікавасць да дробнай пластыкі толькі-толькі з'яўляецца. Яна, безумоўна, узмоцніцца, калі грамадства пачне цаніць «дробязі жыцця» ў кожным канкрэтным выпадку. Л.Талбузін не спяшаецца. Яго медалі яшчэ будуць запатрабаваныя.

Кожны піша, як ён дыхае, — сказаў паэт. Леў Талбузін чуе, як дыхае свет рэчаў і свет прыроды. І гэтае дыханне «агучвае» формамі і вобразамі.

АЛЕСІ БЕЛЯВЕЦ

# На скрыжаванні поглядаў

**У майскую «Ноч музеяў» чатыры сталічныя музеі расчынілі свае дзверы для наведвальнікаў. Мастацтва стала бліжэй? Да нас? Да жыцця?**

Выстава, што працавала цягам гэтай начы ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі, ставіла менавіта такія пытанні. Тандэм Руслана Вашкевіча і Аляксея Фёдарава ўжо сам па сабе можа выклікаць пільную ўвагу. Вашкевіч — адзін з самых вядомых у Беларусі сучасных мастакоў. Таленавіты, інтэлектуальны, іранічны, ён здольны вызначаць крытэрыі сучаснага мастацтва. Фёдараў — малады творца з крытычным поглядам на свет, энергічны і правакацыйна-скандальны.

Два светапогляды, два розныя спосабы існавання ў мастацтве, але з агульных мэтаў паўстае канцэпцыя выставы «RW++++». Назва невылечнай стадыі хваробы канстатуе, на думку аўтараў, безвыходнасць становішча, у якое трапіла беларускае мастацтва. У творчым асяроддзі пануе унікальная сітуацыя штучнага стварэння бяспройгрышных сітуацый, ніхто не жадае рызыкаваць, рабіць нечаканыя і смелыя праекты. Выстава — выклік мастакам, якія недастаткова «выпрацоўваюць» сябе ў арт-прасторы. Выклік мастацкаму асяроддзю, дэкларацыя прынцыповай адмовы ад супрацоўніцтва з ім.

А.Фёдараў. Уцёкі з карціны. Аб'ект. 2007.

Р.Вашкевіч. Бомба ў сумцы. Аб'ект. 2007.

Праект разлічаны на працяг. «Што можна сказаць у карцінах? Практычна, ужо нічога. Усё вырашае кантэкст», — мяркуе Р.Вашкевіч.

Выстава была скіравана на стварэнне своеасаблівай правакацыі, якая б не засталася без увагі, а выклікала выразную рэакцыю ў выглядзе магчымых контрпраектаў.

Нягледзячы на сур'ёзнасць намераў цалкам рэвалюцыйнай дэкларацыі «задаць выразныя крытэрыі сучаснага мастацтва ў беларускай арт-прасторы, пазначыць накірунак яго развіцця, каб стала немагчымым дзейнічаць у бяспройгрышных жанрах і тэмах, каб рыторыка больш не выратоўвала аўтараў ад канцэптуальных правалаў, ад сімуляцыі і спекуляцыі», праект (але ж гэта толькі пачатак) выйшаў лёгкім і іранічным. Іронія — найперш над сучаснай мастацкай рэфлексіяй, над распаўсюджанымі, а часам штучна створанымі грамадскімі фобіямі (адны назвы чаго вартыя: «Бомба ў сумцы», «Danger», «Уцёкі з карціны»).

Вастрыня праекта хутчэй у тым, што мастакі выразна задэкларавалі стратэгію ўдзелу, уключанасці ў рэальныя праблемы рэальнага жыцця. За мастацтвам сёння застаюцца значныя функцыі ў грамадстве, яго мэта не можа абмяжоўвацца толькі стварэннем карцін «сацыяльнага раю». Але для гэтага творца мусіць валодаць значнай энергетыкай, «падключаць» інтэлект, выпрацоўваць структуры, якія могуць адлюстраваць сённяшнюю сітуацыю, стаць яе выразнай мадэллю. Мастакі выставы «RW++++» вяртаюць першапачатковы статус мастацтву — як з'яве, што здольна і павінна на нас уплываць.

Тая ж ідэя ўключанасці ў жыццё (ці яго аналізу) легла ў аснову і цалкам іншага па характары праекта «Натуральныя віды» Кацярыны Гуртавой і Андрэя Калеснікава (галерэя «NOVA»). У аснове канцэпцыі ляжыць канстатацыя таго, што рэальнасць парадаксальным чынам «застаецца па-за полем зроку камеры. Магчыма, з-за сваёй асаблівай прастаты будзённасць у яе натуральным выглядзе трапляе ў шэраг аб'ектаў, не вартых фіксацыі, замяняецца ўяўленнямі пра тое, якой яна павінна быць». Гэтая разгорнутая ў часе серыя фіксуе самае звычайнае — непрыкметныя і шэрыя гарадскія ўскрайкі, партрэты выпадковых прахожых. Падкрэсленая выпадковасць сюжэта і аб'екта здымкі ў «натуральных відах» заклікана сведчыць пра натуральнасць самога працэсу фіксацыі, свабоднага ад штучных інтэлектуальных канструкцый.

Маштабная падзея ў фатаграфічным жыцці адбылася з адкрыццём выстаўкі-кірмашу «ФотаФорум-2007» у Нацыянальным выставачным цэнтры «БелЭКСПА». Мэта дэкларавана наступным чынам: «паказаць магчымасці сучаснай фатаграфіі, заахвоціць таленавітых аўтараў стымуляваць выкарыстанне сучасных і традыцыйных тэхналогій у фатаграфіі».

У межах форуму дэманстравалася выстава «Фатаграфія ў Беларусі», на якой прадстаўляліся работы як прафесіяналаў, так і аматараў. Адбываліся семінары па праблемах фатаграфіі і майстар-класы.

У праграме форуму былі заяўлены прэзентацыя першага ў Беларусі фотабанка (онлайнавага архіва фатаграфіі), а таксама фоташоу з паказальнымі здымкамі майстроў, якія дэманстравалі новыя мадэлі лічбавых камер і студыйнае асвятляльнае абсталяванне. Адбыліся «круглыя сталы» па вострых і надзённых пытаннях фатаграфічнага жыцця: «Фатаграфічная адукацыя ў Беларусі» і «Фотааматарскі рух. Ці ёсць будучыня ў фотаклубаў?»

К.Гуртавая. З праекта «Натуральныя віды».

Нягледзячы на такі значны маштаб паказу, першая спецыялізаваная фатаграфічная выстаўка-кірмаш хутчэй нагадвала кірмаш, чым сапраўды прадстаўнічую выставу. Адсутнасць выразных крытэрыяў адбору, прадуманага размяшчэння экспазіцыі стварылі ўражанне хаатычнасці, і зарыентавацца ў гэтым клубку эфектных фотавобразаў было практычна немагчыма. Але ці не тое ж адбываецца па-за межамі выставы? Пытанні, наколькі развіта фатаграфічная інфраструктура і ці існуе яна ўвогуле, — застаюцца адкрытымі.





ФОТА АНДРЭЯ СПРЫНЧАНА.



# НОГІ РАЗАМ, РУКІ...

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

**«Мешчанін у шляхецтве» Ж.Б.Мальера.
Пераклад Фларыяна Ждановіча.
Рэжысёр Валянцін Варэцкі (Масква).
Мастак Любоў Цыбарава (Пенза).
Харэограф Уладзімір Сажын (Масква).
Рэспубліканскі тэатр юнага гледача.**

Сярод мноства прэм'ер, якія давялося бачыць цягам апошняга сезона, бадай, не было ніводнай, якая б так рэльефна выявіла існуючыя ў храмах Мельпамены праблемы.

Вядома ж, ёсць спектаклі, якія знікаюць з памяці, прамільгнуўшы тэатральным вечарам стракатакрылым матыльком. Ды не такі тюгаўскі «Мешчанін у шляхецтве»... Хоць, шчыра кажучы, не столькі памятаю сам спектакль, колькі сумнае пасля яго адчуванне: няўжо ўсё так безнадзейна? Незваротна? Назаўсёды? І слова «мастацтва» на тэатры болей увогуле не ва ўжытку? Проста — на ўвазе не маецца, і ўсё тут...

Прынамсі, маскоўскі дэсант на тюгаўскіх падмостках разгарнуўся на поўную моц. І прысмак тэатральнай правінцыі стаўся горкім і непрыемным. Пачынаючы ад сцэнаграфіі, нібыта выцягнутай з куфраў бяскрылага рэалізму і пакрытай пылам часу, дзе абвітыя спрасаваным штучным лісцем нібыта альтанкі і балюстрады ўяўлялі сабой толькі тое, чым яны абавязкова мусілі быць. І прадоўжыўшыся ў акцёрскім выкананні з ўсімі магчымымі і таннымі штампамі, выстаўленымі напаказ. О, як яны выяўлялі страсць і каханне, неабачліва пераходзячы мяжу, якая аддзяляе прафесійнае мастацтва ад самадзейнага! І ніводнага адмыслова абгрунтаванага руху... Аніякіх падтэкстаў, другіх планаў ды іншай састарэлай і непатрэбнай мішуры. Усё навідавоку, як у аблічча трансвестыта, без якога тут таксама не абышлося. Падумаеш, дзіцячы тэатр! Пасучаснаму асэнсаваная класіка — зарука трывалага кантакту з сённяшнімі тынэйджэрамі. Кантакт, вядома ж, наладзіць ох як нялёгка!

Сцэна са спектакля.

Убачыўшы кранальны твар разгубленага Журдэна, якога цягам чацвёртага стагоддзя дураць напрапалую, і паспачуваўшы не пазбаўленаму абаяльнасці і патэнцыяльна цікаваму акцёру А.Кізіно, я сама адчула сябе Журдэнам. Бо акцёры, як вядома, невінаватыя. А крытыкі на такія спектаклі трапляюць, нібы ў пастку. Застаецца толькі суцешыцца тым, што адмоўны вопыт — гэта таксама вопыт.

А.Кізіно (Журдэн).

Высновы атрымаліся пэўныя, асабліва, калі на сцэну ва ўсёй красе вываліў турэцкі балет — з актрысамі, апранутымі... ну, як мае быць для выбітнага танца жывата... Увогуле ці мела сэнс запрашаць збоку такую паважную пастановачную брыгаду, калі многім з уласных рэжысёраў у нас элементарна не стае работы? Да таго ж, спектакль «Шчаслівыя жабракі» ў пастаноўцы М.Шыйко, які яшчэ нядаўна ўпрыгожваў афішу тэатра, кантраст з «Мешчанінам у шляхецтве» ствараe ва ўсіх сэнсах забойчы.

Дарэчы, паглядзець на куды больш якасны «драмбалет» можна ў Рускім і Купалаўскім тэатрах. Таму, мяркую, грошай на «Мешчаніне ў шляхецтве» асабліва многа не заробіш. Страты ж могуць быць вельмі істотныя. Праўда, каб гэта зразумець, варта хоць зрэдчас думаць пра густы тых самых юных гледачоў, дзеля якіх і быў створаны менавіта гэты тэатр.

# КРОК ДА АБАГУЛЬНЕННЯ

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

**У Рэспубліканскай мастацкай галерэі «Палац мастацтва» адбылася выстава, прысвечаная творчасці адметнага беларускага мастака Пятра Свентахоўскага. Крыху больш як год таму Пётр Уладзіміравіч заўчасна пайшоў з жыцця. Выстава яго памяці — даніна пашаны выдатнаму майстру. Экспазіцыю склалі жывапісныя творы з уласнасці яго сям'і, а таксама эцюды і алоўкавыя накіды розных гадоў, якія гледачы ўбачылі ўпершыню.**

Ліпеньскі ранак. Тэмпера. 1990.

Гэтая выстава нібыта наноў адкрыла нам майстра, шчырага ў сваіх памкненнях занатаваць радзіму не вокам староннягa назіральніка, а з сапраўдным душэўным хваляваннем. Для П.Свентахоўскага характэрна зачараванасць спакойнымі і мілагучнымі краявідамі, дзе рэдкія постаці людзей успрымаюцца натуральнымі і арганічнымі ў прыродным атачэнні. Мяккі, прыглушаны каларыт алейных палотнаў адпавядаў спакойнаму і разважліваму характару іх аўтара, які не шукаў у сціплых відарысах штучных упрыгожанняў.

П.Свентахоўскі нарадзіўся на Брэстчыне. Першыя крокі ў мастацтве зрабіў пад кіраўніцтвам заслужанага дзеяча мастацтваў Пятра Данэліі ў мастацкай студыі Брэста, якую наведваў таксама Мікола Селяшчук. Ішлі пераломныя 1950-я, калі з'явіліся ўмовы для новага бачання свету, не без складанасцей, але пачалі сцвярджацца новыя пластычныя прыёмы, з мінулага былі вернуты забытыя імёны. Творцы імкнуліся ў сваіх палотнах выказваць нязвыклае ім адчуванне свабоды. П.Данэлія таксама актыўна працаваў, асабліва ў жанры пейзажа. Гэта ён «заразіў» студыйцаў творчым неспакоем. Прымушаў іх спаборнічаць адзін з адным. Адкрываў свет імпрэсіянізму, спакушаў эксперыментаваць з колерам. Ці не з тых часоў з'явіліся ў П.Свентахоўскага павага да прафесіі настаўніка моладзі, імкненне самому не спыняцца на месцы, шукаць сябе, сваю манеру, стыль, жывапіснае бачанне свету?

Шлях Пятра Уладзіміравіча да самастойнай творчасці быў тыповым для яго пакалення. Скончыў Мінскае мастацкае вучылішча і аддзяленне жывапісу ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце. Быў сакратаром па арганізацыйных пытаннях у Саюзе мастакоў. Выкладаў. Калегі і сябры згадваюць яго з павагай: ён умеў знаходзіць агульную мову, быў шчырым і уважлівым да людзей, да іх праблем і турбот. Вучні, а іх нямала — У.Вішнеўскі, В.Мікіта, В.Ціханаў, У.Панцялееў, Г.Асташонак ды іншыя, — гавораць пра яго з цеплынёй, яны і сёння ўдзячны настаўніку за ўважлівыя адносіны і важкія прафесійныя парады.

Вайна, што прайшла праз дзяцінства мастака, натуральны для тых часоў пафас перамогі і павага да вайскоўцаў зрабілі адным з асноўных стрыжняў яго творчасці ваенную тэматыку. Яго першыя замалёўкі занатоўвалі выразныя твары і напружаныя паставы пагранічнікаў і танкістаў. Іх вобразы нібы вылепленыя фарбамі: столькі энергіі ўклаў аўтар у кожны мазок, столькі эмоцый перадаў нават у эцюдах. Гераічнаму змаганню народа ён прысвяціў грунтоўныя шматфігурныя кампазіцыі «Трывога» (1966), «На заданне» (1985), «Подзвіг беларуса І.Ю.Філідовіча» (1985). Выразная тэматычная скіраванасць, дакладна расстаўленыя акцэнты, узважаная кампазіцыя — усе гэтыя адзнакі тагачаснай сюжэтнай карціны ніколі не прыводзілі мастака да плакатнай спрошчанасці. Яго творы заўжды вылучалі шчырая эмацыянальнасць, імкненне паказаць найперш самаадчуванне чалавека ў экстрэмальных абставінах. Асабліва яскрава гэтая якасць мастакоўскага светапогляду праявілася ў больш позніх творах, калі П.Свентахоўскі зноў — праз гады — вярнуўся да ваеннай

Партрэт Л.Шчамялёва. Алей. 1986.

тэматыкі. У экспазіцыі выставы ўражвае карціна «Невядомы салдат» (2006), дзе мастак паспрабаваў перадаць трагізм лёсу кожнага асобнага чалавека, які прайшоў праз жахі апошняй сусветнай вайны. Ён робіць гэта праз вобраз салдата, які пакутуе ад невыноснага болю і безнадзейнасці — у жахлівай адзіноце чалавека, што застаўся сам-насам са смерцю.

З 1960 — 1970-х гадоў П.Свентахоўскага ўсё больш захапляюць гістарычныя падзеі, помнікі дойлідства, родная зямля і людзі на ёй. Накіраванасць яго на рэалістычнае мастацтва была ўмацавана прафесійнасцю малюнка, кампазіцыі, колеравай пластыкі.

Гармонія светабачання, глыбокае адчуванне радзімы, шчымлівы ўспамін пра вясковае маленства вылучаюць многія работы П.Свентахоўскага. У карціне «Ліпеньская раніца» ў блакітна-зеленаватай імгле сядзіць хлопчык. Яго постаць нібы растварaецца ў колеравых мроях. Палатно пакідае шчымліва-цёплае пачуццё, нягледзячы на агульную халаднаватую колеравую гаму. Свет гэтай карціны — свет успамінаў аб дзяцінстве, аб духоўнай еднасці людзей, якія выйшлі з вёскі, свет самога мастака. Тым не менш П.Свентахоўскі разважоўвае натурнасць і ператварэнне. Карціна будуецца рухам, супастаўленнем, узаемаўплывам колераў. Адзін колер абумоўлівае другі, стварае эмацыянальную прастору, настрой пачуццяў. Так у карціне «Мінуўшчыны сляды» ўзнікае пластычна выяўленая духоўная дамінанта. Мастак намаляваў разбураныя вежы Навагрудскага замка і частку землянога валу. Здаецца, усё вельмі проста. Але сама зямля мае такі багаты колер, што, здаецца, адчуваеш яе жывую пластыку, яе ўнутраныя сокі, што будзяць уяўленне і ажыўляюць старажытныя муры. «Вяселле ў Міры»: ноч, месяц, неба, напісанае шчыльным колерам, а светлыя постаці людзей на фоне палацавых вежаў гавораць пра таемныя сферы жыцця чалавека.

Стары гасцінец. Тэмпера. 1998.

Вяселле ў Міры. Алей. 1984.

Мастацкая спадчына П.Свентахоўскага вельмі багатая і разнастайная. Мастак спрабаваў сябе і як партрэтыст (згадваю выявы Еўфрасінні Полацкай, Цішкі Гартнага, Леаніда Шчамялёва), пісаў нацюрморты. Ёсць карціны шырокага дыяпазону пачуццяў і настрояў. Такая маштабнасць — даніна часу, які патрабаваў узбуйнення планаў і манументалізацыі вобразаў. У гэтых работах адчуваюцца і тагачасныя каларыстычныя прыярытэты: танальная зблiжанасць, нягучнасць як адзнака далікатнасці і суладдзя.

Але па сутнасці свайго ўспрымання рэчаіснасці мастак, мне падаецца, быў іншым. І гэта яскрава бачна па камерных работах, эскізах і невялікіх эцюдных творах. Большасць з іх напісана тэмперай, якая дазваляла аўтару дабівацца не проста сугучча колеравай гамы, але празрыстасці, пластычнасці, унутранага ззяння кожнага твора. І толькі цяпер, калі цягам адной экспазіцыі можна прасачыць творчы шлях мастака ад першых накідаў канца 1960-х гадоў да апошніх работ 2000-х, разумееш, што кожны эцюд для Пятра Уладзіміравіча быў мэтанакіраваным крокам да абагульнення. На гэтым шляху мастак удасканальваў свае каларыстычныя магчымасці, паказваў сябе творцам, які шчодра адораны разуменнем колеравых нюансаў. Ён нібыта развітваўся тут са шчыльным, фарміруючым прадметы жывапісам. Колер пачынаў мігцець, фарбы станавіліся імпрэсіяністычна рухомымі, а паветра — адчувальным на дотык, гэткім жа матэрыяльным, як зямля, вада і неба.

У.Басалыга, старшыня Беларускага саюза мастакоў і бліжэйшы сябар П.Свентахоўскага, адзначыў: «Я заўжды зайздросціў яго смеласці, шырыні натуры, валоданню колерам — здаецца, не вельмі яркім, але такім магутным па пластычнай напоўненасці. Зямля ў яго ляжыць так, што на яе, здаецца, можна абаперціся нагамі. Ён часта пісаў азёрныя краявіды, далёкія прасторы, неба над возерам. І штораз гэтыя матывы набывалі сваё адметнае гучанне. Я бачыў, як ён працаваў над батальнымі сцэнамі. Адчуваў іх дынаміку, напружанасць. Ён умеў перадаць трагізм. Умеў выказаць і замілаванасць спакойным краявідам.

Ён любіў прыроду, зычліва і спачувальна ставіўся да людзей. Без гэтых уласцівасцей мастакоўскай і чалавечай душы іскрынкі цеплыні не зіхацелі б так выразна на яго палотнах».

# АЛЕГ ЗАЛЁТНЕЎ. ТРЫЦЦАЦЬ ТРЫ ТАКТЫ

ФОТА ЮРЫЯ ІВАНОВА.

АЛЕНА РАМАНОЎСКАЯ

**Кампазітар найперш уяўляецца чалавекам «не ад гэтага свету». Лунае, так бы мовіць, у аблоках, бачыць нябачнае, чуе нячутнае, грае на струнах дажджу.**

**Кампазітар Алег Залётнеў выдатна рамантуе разеткі, выключальнікі, таршэры і настольныя лямпы. Цягам доўгага знаёмства гэта сталася свайго кшталту рытуалам: «А чаму тут святло не гарыць? — (пытанне задаецца ледзь не з парога). — Адвёртка знойдзецца?»**

**Зрэшты, такую любоў да спраўнага электраабсталявання можна было б патлумачыць узнёсла: лямпачка — усё ж які-ніякі заменнік сонца. Аднак водаправодныя краны, з якіх капае, кампазітар таксама выяўляе імгненна, пасля чаго просіць ужо не адвёртку, а пласкагубцы. І засмучаецца, калі іх у гаспадарцы няма. І абвяргае тым самым тэзіс наконт лунання ў аблоках.**

**Ён увогуле шмат што ўмее рабіць рукамі, а ў ягонай працоўнай кніжцы ёсць нават такі запіс, датаваны 1993-м годам: «сталяр 3-га разраду» (час быў цяжкі, трэба было карміць сям'ю).**

**Пры ўсім гэтым у яго няма хобі. Хобі, лічыць ён, — адзнака пэўнай неадпаведнасці, нейкага ўнутранага канфлікту, калі чалавек займаецца не тым (або не зусім тым), да чаго заклікаць.**

**Ведаючы Алега Барысавіча яшчэ з ягоных кансерваторскіх часоў, сведчу: з ім можна добра пагаманіць на самыя розныя побытавыя тэмы, але размова ў рэшце рэшт абавязкова скіруецца (будзе ім скіравана) у музычнае рэчышча. Гэта непазбежна, як надыход раніцы. І натуральна, як спеў шпака.**

**Не, Алег Залётнеў не «апантаны музыкай» — ці не ў кожнай апантанасці можна згледзець або знарочыстасць, або адценне вар'яцтва. Ён — «ад гэтага свету», абсалютна нармальны, нічога з сябе не строіць, а музыкай жыве — насамрэч.**

«Валенсіянскія вар'яты» Лопэ дэ Вегі (кампазітар А.Залётнеў). Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы. 1988.

**Згадваецца далёкае: у гняздзе драпежных інтэлектуалак, «прасунутых», як гэта цяпер называецца, дзяўчат-філалагінь, з'яўляецца новае птушаня — сціплы хлопчык з кансерваторыі. Дзяўчаты, як ім здаецца, захапляюцца дадэкафоніяй, астатнія заўсёднікі іхняга салона — спрэс фізікі, з якіх у музычным сэнсе карысці няшмат, так што з'яўленне абазнанага лірыка дае шанец займець каштоўнага субяседніка. Але размова атрымліваецца нейкая дзіўная. На пытанне, ці ведае ён Шонберга, ці чуў «Пелеаса і Мелізанду», навічок, у сваю чаргу, задае контрпытанне. Штосьці кшталту: «А вы ведаеце Чайкоўскага? Чулі ягоныя «Поры года»?» Які пасаж! Які прымітыў! І з рангу каштоўнага субяседніка навабыты член інтэлектуальнага салона пераводзіцца ў ранг безнадзейнага рэтраграда... Помніш той выпадак?**

— Гэта была нармальная рэакцыя чалавека, які займаецца музыкай. У асяродку, дзе музыкай не займаюцца, мяне захацелі ўразіць сваім кругаглядам, збянтэжыць ці абяззброіць. Але тады я, канешне, зусім не меў на ўвазе, што, маўляў, нікога апроч Чайкоўскага знаць не жадаю. Я меў на ўвазе іншае: вось вы, дзяўчаткі, разважаеце пра дванаццацітонавую сістэму, не ўсведамляючы, што гэта такое, пра Шонберга, Вэберна і Берга — а як наконт хоць бы Чайкоўскага? Вы нават яго як след не ведаеце, але ён для вас — «пройдзены этап». Для мяне, дарэчы, ён і дагэтуль у нейкай ступені загадка...

**У той кампаніі табе з цягам часу даравалі тваю кансерватыўнасць, і ты няблага ўпісаўся ў яе перадусім як безадмоўны таварыш у сэнсе штосьці цяжкое прынесці, перасунуць, нешта адрамантаваць, правесці некага ўначы на вакзал... І нават паказальна сустрэць з немаўлём на ганку радзільні, бездакорна сыграўшы ролю адсутнага мужа... Урэшце, ты і жонку сабе ўзяў менавіта з таго асяродка. А наогул, ці шмат было ў тваім жыцці месцаў, людзей, у якіх і з якімі табе пачувалася б цалкам утульна?**

— Камфортна — на самоце. Але чалавек — істота грамадская. Гэта не значыць, што трэба быць актыўна ўкаранёным у грамадства, але ж не толькі ў тваёй душы і ў тваёй працы штосьці адбываецца. Не выпадае ад гэтага катэгарычна адмяжоўвацца. Увогуле, лічу сябе чалавекам камунікабельным. Досыць доўга вёў на радыё перадачу «Ля раяля — аўтар», два гады — «Дыялогі пра

1950-я...

1970-я...

1990-я...

культуру» ў прамым эфіры. Для мяне няма вялікай праблемы ў наладжванні стасункаў. Але ўсё добра ў меру...

**Ты перадусім вядомы як аўтар музыкі для тэатра...**

— Сапраўды, я напісаў музыку дзесьці да васьмідзесяці, калі не больш, спектакляў (і да трох дзесяткаў кінафільмаў, дарэчы), але не лічу, што менавіта гэтая мая, так бы мовіць, творчая іпастась — галоўная. Моцарт, Бетховен, Чайкоўскі, Шастаковіч, Шнітке — гэты спіс можна доўжыць — пісалі для тэатра, але іх не лічаць «тэатральнымі кампазітарамі». І ўвогуле, што такое музыка для тэатра? Калісьці ў кансерваторыі нас вучылі: саната ў творчасці Бетховена сталася яго лабараторыяй для напісання сімфанічных твораў. Музыка для тэатра — таксама свайго кшталту лабараторыя. Калі пішаш для тэатра, ведаеш, што гэтыя рэчы абавязкова прагучаць (у адрозненне ад некіх іншых твораў). Тэатр дае магчымасць іх праверкі — табой, слухачом: правільна ты ідзеш ці не? У адным спектаклі ты сустракаешся з рознымі жанрамі, формамі, стылямі. І калі ты не падрыхтаваны як прафесіянал, гэтыя задачы вырашыць не зможаш. Да таго ж я заўсёды любіў тэатр, у дзяцінстве займаўся ў тэатральных студыях. Менавіта там і пачаў імправізаваць на раялі.

**Але ж, пішучы для тэатра, ты пазбаўлены свабоды выбару. Не сам кладзеш вока на нейкі твор — табе яго прапаноўваюць. І няважна, ці адпавядае ён тваім уласным душэўным памкненням.**

— З аднаго боку — быццам і так. Але прафесійны аўтар тым і адрозніваецца ад непрафесійнага, што можа працаваць на заказ. Рабіць не тое, што «душа яму дыктуе», а тое, што трэба, — незалежна ад душы. Пераадоленне самога сябе — гэта спазнанне таго, чаго яшчэ не спазнаў. Стравінскі, напрыклад, казаў: «У мяне ўся музыка напісана на заказ». І дадаваў: «Адно толькі — заказ заўсёды супадаў з маімі жаданнямі». Вось і трэба зрабіць, каб заказ супаў з маім жаданнем.

**Гэта складана?**

— З Дастаеўскім сустрэцца, з Міцкевічам, Хлебнікавым, Купалам, Караткевічам, Танкам — гэта шчасце!

**Няўжо і «Лісткі календара» рабіліся на заказ? Яны ж не мелі дачынення да тэатра...**

— Спачатку быў заказ — кампазіцыя па творчасці Максіма Танка ў Доме літаратара, юбілейная імпрэза. Але гэта сталася штуршком для напісання драматычнай араторыі ў дзевяці частках. І каб не было той кампазіцыі, не было б, мабыць, і араторыі, у якой сам паэт удзельнічаў. Я не чуў, каб дзе-небудзь яшчэ быў запісаны голас Максіма Танка. А ў «Лістках календара» ён чытаў тэкст «ад аўтара». Гэта захавалася ў фанаграме назаўсёды.

Потым, памятаю, рабілі кампазіцыю пра Веліміра Хлебнікава. І не ведаю, ці была б у мяне без гэтага камерная сімфонія...

**...і ці насіў бы твой сын прыгожае і незбітае імя — Велімір?**

— Сапраўды, і гэта таксама... Дык вось, у мяне было мноства рэчаў, якія рабіліся ў тэатры, а потым пэўным чынам прыдаваліся цягам працы над іншымі творамі. Тое ж тычыцца і кіно. Музыка да фільма «Мастацтва Беларусі» нарадзіла вакаліз «Любоў святая». Фільм, назву якога цяпер нават дакладна не ўспомню, даў адну з тэм для балета «Кругаверць». Дарэчы, і балет гэты — заказны, прапанова Юліі Чурко, якая ж яго і паставіла (а тэму і лібрэта да оперы «Адзінокі птах» прынесла Галіна Дзягілева). І фартэпіянны канцэрт, па сутнасці, таксама: я заканчваў кансерваторыю і мусіў напісаць твор буйной формы, інакш не атрымаў бы дыплома. Нават калі нам здаецца, што мы свабодныя, — мы не свабодныя. «Літургія святога Іаана Залатавуста» — не маё рашэнне. Рыхтуючыся да «Мінскай вясны» 1994 года, меў размову з мастацкім кіраўніком філармоніі, і той патлумачыў, што «Вясна» гэтым разам будзе прысвечана Вялікадню. Прапанаваў мне і майму калегу скласці канцэрт «на дваіх». Мусілі прагучаць два вялікія творы, адпаведныя па змесце тэме «Вясны». Тут выбару асаблівага не было: усяночная і літургія. Хоць ты манетку кідай! Я пытаюся ў калегі, што б ён узяў. Ён кажа: «Усяночную». І мне

«Мастацтва належыць народу...»
З М.Жылюком. 1980-я.

аўтаматычна дасталася літургія. Было тое ў студзені, а ў красавіку абодва нашы творы ўжо прагучалі.

Як гэта назваць — заказ? Не мной вызначаная тэма, не мной выбраная форма... Але ж думка — яна, як бліха, скача паўсюль, яе трэба канцэнтраваць, накіроўваць на штосьці. І я рады, што мая думка была скіравана менавіта ў той бок: «Літургія» ж сталася ў пэўным сэнсе этапным творам.

**А эксперыментальная музыка? Помніцца, была ў цэбе «Музыка рэлаксацыі», якая мусіла аказваць псіхатэрапеўтычнае ўздзеянне. Гэты этап — пройдзены?**

— Бадай што так. Хоць мяне пераконвалі, што насамрэч некаму дапамагала, зубы ў кагосьці перасталі балець... Але надта крута было сказана — музыка рэлаксацыі. Я ж не медык, не псіхіятр. Хутчэй за ўсё, «ацаляліся» тыя, хто па прыродзе сваёй унушальны. А вось займацца гэтым было цікава, як і кожнай новай справай, дзе магчымы адкрыцці. Не ўвесь жа час карыстацца напрацаванымі клішэ, перакладваць тыя ж цаглінкі ў розных варыянтах. Калі ідзеш на эксперымент — значыць, у цэбе яшчэ ўсё ў парадку з мазгамі.

Монаопера «Адзінокі птах».
М.Жылюк у ролі А.Міцкевіча.
Беларускі паэтычны тэатр «Зьніч».

**«Credo» для ўдарных таксама было паходам на эксперымент? Помню ўражанне ад гэтага твора: амаль фізічнае адчуванне далучанасці да падзеі. Што мы ведаем пра ўдарныя? Талеркі там, літаўры, гонг... Аказалася — магчымасці проста фантастычныя. Абсалютнае праўдападабенства гучання ў тэме ўкрыжавання: вось цвікі ўбіваюць, капае кроў, сэрца б'ецца ўсё цішэй і заміраe... Пры гэтым — ніякага натуралізму. А потым званы — Хрыстос уваскрос!**

— Наведаў я неяк вечарыну, на якой граў выдатны ансамбль «Перкусія» — група ўдарнікаў з Тэатра оперы і балета. Потым мы, скажам так, пілі гарбату, і я выказваў сваё захапленне віртуознай ігрой, а кіраўнік ансамбля, Уладзімір Судноўскі, скардзіўся на цяжкасці з рэпертуарам: няма твораў, напісаных адмыслова для ўдарных, даводзіцца рабіць пераладжэнні. Ён і пад'юджыў мяне на гэтую справу. Узяўшыся за гуж, я вырашыў не разменьвацца па дробязі: калі ўжо пісаць, дык вялікі твор. Так з'явіўся канцэрт для ўдарных «Credo» ў трох частках: Нараджэнне Хрыста, Укрыжаванне, Уваскрэсенне. «Credo» — значыць «Верую», гэтым словам пачынаецца адна з галоўных хрысціянскіх малітваў — «Сімвал веры» (я, дарэчы, двойчы паклаў яе на музыку: у «Літургіі» — на царкоўнаславянскай мове, і ў «Святой імшы» — па-беларуску).

Мінула ўжо больш за пятнаццаць гадоў, а твор гучыць. Аб'ездзіў Еўропу, выконваўся ў Амерыцы. Летась Дзмітрый Кукраўлаў паставіў балет на гэтую музыку, з іншай тэмай і іншай назвай — «Бывай, паверхня!».

**І не шкада было аддаваць такую ўзнёслую музыку пад навамодныя задумкі?**

— Не шкада. Гэта называецца — жыццё твора. Яно ідзе незалежна ад мяне, і дзякуй Богу, калі мой твор успрымаецца шырэй (ці проста — інакш), чым я запраграмаваў. Гэта тое, да чаго мусіць імкнуцца кожны творца: жыццяздольнасць. Нежыццяздольныя, мёртванароджаныя творы ў лепшым выпадку трапляюць у кунсткамеру, калі хтосьці наважыцца іх заспіртаваць. А калі не, дык ператворацца ў тло і рассыплюцца. Дарэчы, мае эксперыментальныя творы «Пейзаж 86», «Тры кадэнцыі для аргана», «Тэатральны дывертысмент» жывуць і без майго ўдзелу.

**Ты можаш назваць творы, якімі найбольш ганарышся?**

— Так. Ненапісанымі. Ад напісаных трэба хутчэй адыходзіць. У пэўным сэнсе забываць іх. Калі быў на стажыроўцы ў Яўгена Аляксандравіча Глебава, ён вельмі дасціпна на гэты конт выказаўся: «Вось у вас атрымалася ўдалая рэч. І вы трапляеце да яе ў палон. Пачынаеце капіраваць яе, падладжвацца пад яе — знікае рух наперад. Каб аднавіць рух, наслухайцеся гэтай рэчы да ванітаў. Трэба аб'есціся ёю, як аб'ядаюцца тлустым салодкім тортам, — калі потым і глядзець на яго агідна. Толькі тады ў вас з'явіцца імпэт да чагосьці новага».

**Можа, сярод гэтых ненапісаных твораў чакаюць сваёй чаргі некаторыя з тваіх надзвычай цікавых і надзвычай даўніх задум? Ну хоць бы «Эклезіяст». Ты ж марыў нейкім чынам увасобіць яго ў музыцы?**

— Ніводную з тых задум я не адкінуў. Але мне важна «ўбачыць» свой твор — як Мендзялееў убачыў у сне сваю табліцу. Убачыць няхай толькі ў агульных рысах, не надта акрэслена, на падсвядомым узроўні, але — як штосьці цэлаcнае. Калі гэта адбудзецца, пачнецца праца. Не раней. Што да «Эклезіяста», дык ёсць вельмі лёгкія шляхі, па якіх можна было б пайсці: успрыняўшы гэтую частку Старога Запавета як падборку кідкіх афарызмаў — свайго кшталту фанцікаў. Мяне ж «Эклезіяст» захапляе як спосаб мыслення. Шукаю форму, праз якую магчыма будзе перадаць яго глыбіню. Гэта тычыцца і «Песні песняў».

**У цэбе ёсць араторыя, опера, балет, літургія, меса, рэквіем, камерная сімфонія... А проста — сімфонія? Буйны праграмны твор?**

— Сімфоніі не пякуць, як аладкі. Я заўжды быў перакананы, што буйная форма вымагае адпаведнай канцэпцыі, і, напэўна, не быў да гэтага гатовы. Цяпер, як мне падаецца, саспеў. Магчыма, заўтра напішу першую ноту, а праз месяц скончу першую частку. А мо і не. Хто ведае? Творчы працэс — рэч непрадказальная.

«Вечар» А.Дударава (кампазітар А.Залётнеў). Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа. 1983.

**Сімфоніі — сімфоніямі, але давай апусцімся на грэшную зямлю. Калісьці, памятаеш, недзе ў правінцыі (у Кемераве, ці што) выдалі кніжку «Глупая лошадь» — дасціпныя, крыху абсурдысцкія стылізацыі «пад англічан». У тыя стэрыльныя часы — штосьці выключнае. І на некалькі вершаў з той кніжкі ты напісаў выдатную яркую музыку — дасюль помніцца. Яна, здаецца, так нідзе і не прагучала, апроч сяброўскага асяродка. А песенькі маглі б стаць шлягерамі — па-майстэрску былі зроблены. Як і многія рэчы для тэатра, асабліва да дзіцячых спектакляў. Чаму ты не пішаш шлягераў? Меў бы лаўры кампазітара-песенніка...**

— Само напісанне — менш як палова справы. Астатняе — раскрутка, піяр. Гэтым трэба ўвесь час займацца, што вельмі ўтомна, а мне, шчыра кажучы, і брыдка. Лічу, што калі зрабіў штосьці вартае, яно само павінна знайсці дарогу. Ну, нейкі мінімум прыкласці намаганняў, каб першы раз прагучала, а далей — Бог бацька. Да таго ж шлягер, як правіла, аблегчаная форма творчасці — свайго кшталту арыфметыка або табліца множання. Мне арыфметыкай займацца нецікава.

Ва ўсе часы былі шлягеры — дзе яны? Зніклі, расталі без следу, іх не рэанімуеш. А побач існавалі іншыя творы, якія не мелі такога ашаламляльнага поспеху, такой шалёнай папулярнасці, — і яны ацалелі, жывуць... Не хачу сказаць, што разлічваю менавіта на такі лёс для сваіх твораў: гэта залежыць ад мноства акалічнасцей. Перакананы толькі, што мітусіцца — не трэба. З апаскай гляджу на кампазітараў, якія ідуць паперадзе сваёй музыкі: значыць, гэтая музыка патрабуе лакаматыва. Зламаецца лакаматыў — ужо не паедзеш. А твор мусіць жыць сам па сабе. Зрабіў — адыходзь.

**Тое, што ты сказаў пра самастойнае жыццё твораў, па вялікім рахунку («з пункту гледжання вечнасці»), напэўна, глыбока правільна. І многія твае творы менавіта так і жывуць — самі знаходзячы сабе дарогу. Але... Ці не крыўдна табе ў глыбіні душы, што ты дагэтуль не маеш, так бы мовіць, «афіцыйнага» прызнання? Што ты — проста кампазітар Алег Залётнеў, без наступнага пераліку праз коску нейкіх дадатковых (ганаровых) звестак?**

— Цягам эвалюцыі чалавек страціў хвост — што ж, гараваць з гэтай нагоды? Ганаровыя званні, на маю думку, гэткі ж атавізм. Аднойчы я сказаў высокапастаўленаму чыноўніку ад культуры: «Лепей быць запатрабаваным, чым уганараваным». І цяпер мне, напэўна, нават неяк няўтульна

было б прымяраць на сябе новую «апратку» — як трыццаціпяцігадоваму Пушкіну той камер-юнкерскі мундзір, што быў да твару маладзёнам. Не, усё, што робіцца (або не робіцца), — да лепшага.

**У тваім стаўленні да жыцця і да творчасці ёсць, здаецца, штосьці ад фаталізму. Цікава, хто каго першы знайшоў: ты — музыку або музыка — цябе?**

— Аддаць мяне ў музычную школу — гэта цалкам было рашэнне бацькоў. Маё, так бы мовіць, акружэнне не вітала такіх занядкаў. Раяль, нотныя сшыткі былі вельмі далёкімі ад таго, чым займаліся мае аднагодкі ў двары барака на ўскраіне Мінска, дзе мы жылі.

**Дарэчы, ты, як я ведаю, карэнны мінчанін — і не ў першым пакаленні. Аднак у пашпарце гэта не адзначана...**

— Месца майго з'яўлення на свет — станцыя Сухабязводная. Адзін з самых жорсткіх перасыльных пунктаў Унжлага (пра гэта і Салжаніцын пісаў у «Архіпелагу ГУЛАГ»). Там мяне нарадзіла мая рэпрэсаваная мама. Яна была ў мяне вельмі музыкальная, а бацька — надзвычай артыстычны... Дык вось, пра школу. Школа тая была за светам — у раёне Трактарнага завода. Хадзіў пехатой. Праз яры, праз цыганскае паселішча... Узімку я хваціка з'язджаў з пагоркаў, сеўшы на папачку са сшыткамі, ад чаго яна хутка страчвала выгляд папачкі. Спазняўся. Прагульваў... Не ў школе, а толькі дзесьці на трэцім курсе вучылішча зразумеў, што павінен стаць музыкантам, і менавіта кампазітарам. Тады з'явіліся мае першыя опусы — яшчэ дзіцячыя, наіўныя, але ў іх ужо трапятала душа — гэткая ж наіўная. Паміж вучылішчам і кансерваторыяй быў год выкладчыцкай працы ў Маладзечне. У гэтым прамежку я напісаў фартэпіянныя мініяцюры — яны выдадзены і дагэтуль выконваюцца (нават на Кубе ўвайшлі ў фартэпіянны рэпертуар) — і вакальны цыкл «Руская песня» на вершы Аляксея Кальцова. Потым гэты цыкл называлі «кансерваторскай класікай», але зроблены ён раней: з ім я паступаў у кансерваторыю.

**Ва ўспамінах Валянціна Катаева ёсць такі эпізод: Маякоўскі чытае ўступ да паэмы «На ўвесь голас», усе ў захапленні, а потым нехта з прысутных просіць Уладзіміра Уладзіміравіча прачытаць «Воблака ў штанах». «Вы зрабілі феерычную бестактоўнасць! — зморочна адказвае Маякоўскі. — Ніколі не прасіце паэта чытаць яго ранія раннія творы — гэтым вы яго глыбока абражаеце». У цябе няма своеасаблівай рэўнасці да створанага ў юнацтве? Да той жа «Рускай песні»?**

— Страшна падумаць: яна напісана ў 1968-м. Амаль сорак гадоў таму! Хто толькі яе не спяваў... Ёсць у Маскве вельмі прэстыжнае месца — Дом вучоных, там элітарная публіка збіраецца, выступаюць лепшыя спевакі і музыканты — бясплатна, бо выступленне само па сабе лічыцца вялікім гонарам. Вось і туды маю «Песню» лёс нядаўна занёс. Прычым дзеля працягу знаёмства мне там прапанавалі і аўтарскі канцэрт.

«Хлопчык-зорка» О.Уайльда (кампазітар А.Залётнеў). Беларускі тэатр «Лялька». 1995.

Не, у мяне няма рэўнасці да юнацкіх твораў. «Літургія», напісаная ў сталым узросце, таксама не пакрыўджана, выконвалася цалкам (а гэта 43 хвіліны гучання — вельмі шмат) каля шасцідзесяці разоў. Асобныя часткі спяваюць многія прафесійныя і самадзейныя хоры, ноты выдадзены ў Англіі... Каля трыццаці разоў увасабляўся на сцэне «Адзінокі птах», напісаны ў 2001 годзе. Увесну вазілі яго на фестываль у Валгаград — людзі плакалі, хоць, падаецца, кепска разумелі па-беларуску. Значыць, ад музыкі плакалі. Запрашаюць з «Птахам» у Варшаву, Кракаў, Вроцлаў...

З Юліяй Міхайлаўнай Чурко (яна аўтар лібрэта) працую над балетам «Акно». Тэма — лёс мастака, тое, што мяне заўсёды хвалявала. Тры часткі, тры знакавыя постаці: Шагал, Малевіч, Дабужынскі. У шырокім сэнсе: юнацтва, сталасць і старасць Майстра. Праект будзе ажыццяўляць гродзенская трупа «ТАД».

Ёсць ідэя зрабіць монацыкл для аднаго голасу паводле... Дапусцім, Шэкспіра. Гэта не будзе музыка да спектакля, гэта не будзе балет, не будзе опера — штосьці зусім новае. Прасачыць праз аднаго персанажа канцэпцыю геніяльнага твора. Так бы мовіць, «Гамлет» з пункту гледжання Афеліі (гэта я ўмоўна кажу). Ёсць падставы і для стварэння мюзікла. Пакуль магу думаць і працаваць — настальгія недарэчы.

**Як, між іншым, ставішся да сваёй новай узроставай катэгорыі? 60 — прыгожая лічба, але ж некалі ты і перад саракагоддзем ледзь не ў жалобу апранаўся...**

— А перад паўсотняй увогуле лічыў, што жыццё скончылася. Цяпер я куды больш спакойна ўсё ўспрымаю. Хоць, шчыра кажучы, уразіла нядаўняя сустрэча ў Гродне. Быў там па справах, выпадкова спаткаў знаёмага музыканта з нейкім яго прыяцелем. Знаёмы прадставіў мяне яму: маўляў, гэта кампазітар Залётнеў. Той ажно скалануўся: «Як?! Вы яшчэ жывяце?!» Аказалася, ён таксама музыкант, доўгі час працаваў дзесьці ў Расіі — ці то ў Варонежы, ці то ў Бранску. Іхні камерны аркестр выконваў маё «Adagio doloroso» — «Журботнае адажыо», і яны лічылі, што гэта нейкі класічны твор даўно памерлага аўтара. Не ведаю, дзе ўзялі ноты — адажыо не апублікавана, ёсць толькі на пласцінцы.

**Гэта было развітанне з сябрам...**

— Так. Ён загінуў у красавіку 1971 года. Я напісаў тады струнны квартэт, «Adagio doloroso» — адна з яго частак. Як даўно гэта было... І вось што дзіўна: Валодзя нарадзіўся на Раство Багародзіцы, трагедыя з ім прыпала на Вялікдзень. А выніковая лічба яго жыцця нейкая надзвычай невыпадковая: 20202. Дваццаць гадоў і 202 дні...

**«Ёсць многае на свеце, сябар Гарацыо...»**

— Са мной, дарэчы, таксама штосьці невытлумачальнае адбылося: «Літургія» мая заканчваецца спевам «Хрыстос уваскрос» — і там 33 такты. Чаму 33? У музычным сэнсе гэта зусім не было прадвызначана. Я мог бы паставіць fermata — і было б 32 такты. Або падоўжыць, перацягнуць на наступны такт апошні акорд — і было б 34. Але сталася 33. Я ж не думаў ні пра што такое, не лічыў. Містыка, Боская воля? Як сказаў адзін чалавек: гэта не ты пісаў, гэта тваёй рукою пісалі... Дай, Божа, каб і надалей так.







# СЫМОН І ПЯСНЯР. ШЛЯХ ДА СЯБЕ

## РЫТУАЛ У СПЕКТАКЛЯХ «СЫМОН-МУЗЫКА» І «ЗЯМЛЯ»

«Зямля» паводле Якуба Коласа. Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа.

ТАЦЦЯНА КАТОВІЧ

РАЗВАЖАЮЧЫ ПРА СПЕКТАКЛІ «СЫМОН-МУЗЫКА» КУПАЛАЎСКАГА І «ЗЯМЛЯ» КОЛАСАЎСКАГА ТЭАТРАЎ ПАВОДЛЕ ТВОРАЎ ЯКУБА КОЛАСА, МУШУ СКАЗАЦЬ, ШТО КОЖНАЯ ПАСТАНОЎКА МАЕ ПАЗНАКУ РЫТУАЛЬНАСЦІ. У АДРОЗНЕННЕ АД АБРАДУ ГЭТАЕ ПАНЯЦЦЕ БОЛЬШ СКЛАДАНАЕ, ГЛЫБОКАЕ І ЗВЯЗАНАЕ НАЙПЕРШ З АРХЕТЫПАМІ НАШАГА ІСНАВАННЯ, З АДЗІНСТВАМ КАШТОЎНАСЦЕЙ, МАРАЛІ І ПАВОДЗІН. РЫТУАЛ — ГЭТА СІСТЭМА ІНФАРМАЦЫЙНЫХ СІМВАЛАЎ ПРА ЧАЛАВЕКА І ЧАЛАВЕЦТВА, ПРА ТУЮ ЦІ ІНШУЮ КУЛЬТУРУ.

Тэатр узнік у нетрах рытуалу, бо тэатральнасць — інстынкт, які належыць людзям ад веку. І на працягу свайго развіцця, і асабліва ў моманты крызісу, калі чарговая сістэма ўжо скарыстала наяўныя магчымасці, тэатр звяртаецца да рытуалу як да жывой крыніцы сэнсаў і форм. Сёння даследчыкі, згадваючы эксперыменты П.Брука, Е.Гратоўскага і Р.Шэхнера, кажуць, што тэатр вяртаецца да рытуалу. Сапраўды, прынцыпы арганізацыі прасторы-часу пры гэтым тояць незвычайную энергію.

М.Пінігін у спектаклі «Сымон-музыка» і В.Баркоўскі ў спектаклі «Зямля» праз рытм, тэмп, метр і структуру ствараюць мастацкую рэальнасць, дзе сутыкаюцца факт індывідуальнага жыцця героя і досвед народнага жыцця. Не думаю, што абодва рэжысёры распрацоўвалі сцэнічную экспліцыю ў дачыненні да глыбінных сэнсаў абрадава-рытуальных беларускіх комплексаў і вывяралі кожны эпізод і мізансцэну па схемах схаваных сюжэтаў. На мой погляд, сённяшні беларускі тэатр, выпрабаваўшы на працягу сваёй гісторыі шматлікія выразныя сродкі, тэмы і спосабы акцёрскага сцэнічнага існавання, мае патрэбу ў зусім новым тэатральным досведзе. І спроба ўвайсці ва ўлонне рытуалу выклікана творчай інтуіцыяй найбольш чуйных мастакоў.

Больш таго, пагаджаючыся са славутым В.Кандзінскім, што ў перыяды духоўнай немасці і невідушчасці, калі людзі надаюць выключнае значэнне знешнім поспехам і дбаюць пра матэрыяльныя набыткі, а маральнае застаецца незаўважным, я мяркую: некамерцыйнае і неантрэпрызнае тэатральнае мастацтва можа ўтрымаць высокі ўзровень і ўвагу гледачоў менавіта праз рытуальныя формы. Той жа В.Кандзінскі зазначаў, што галасы рэдкіх адзінокіх душ гучаць безнадзейна ў грубым матэрыяльным хоры. І мне думаецца, што менавіта рытуал дае магчымасць гэтым адзінокім душам уліцца ў рэчышча адзінства з гісторыяй, нацыяй і падсвядомымі сэнсамі быцця.

І яшчэ адно: сацыяльная драма і напружанне (у тым ліку драма і напружанне ў мастацтве) узнікаюць, калі грамадства (і мастацтва таксама) набірае мноства новых для традыцыйнай культуры тэндэнцый. Рытуал жа рыхтуе культуру (і мастацтва) для прыняцця гэтых новых тэндэнцый.

Паспрабуем «расшыфраваць» культурны код спектакляў М.Пінігіна і В.Баркоўскага пры суаднясенні іх з рытуалам.

Галоўная тэма абедзвюх пастановак — соцыум і творца. Яна спавядальная для любога мастака, але тычыцца і любога чалавека, бо для кожнага з нас, маладога ці сталага, праблема творчасці звязана з выпрабаваннем. Сымон выпраўляецца з адзінства роду, з Мы — у дарогу творчасці і адзіноты да свайго Я. Пясняр

напрыканцы гэтай дарогі вяртаецца ва ўлонне роду, каб пазбавіцца адзіноты і разам з ёй свайго Я, адмаўляючы крайнюю індывідуальнасць дзеля першапачатковага Мы. Здаецца, абодва героі зліваюцца ў адзіны персанаж, які існуе ў часе на дзвюх працілеглых кропках шляху быцця і пазнання…

Шлях! Вось галоўны элемент структуры рытуалу. Гэты рух, звязаны з выпрабаваннямі, асэнсоўваецца як унутраная, духоўная перамена, як узвышэнне чалавека. Сымонаў шлях М.Пінігін разумее як дарогу ў прасторы і будуе для акцёра А.Малчанава мізансцэны, паралельныя рампе: герой ідзе праз выпрабаванні наперад. Шлях Песняра В.Баркоўскі ўсведамляе як дарогу ў часе і прапаноўвае акцёру Р.Шацько мізансцэны, перпендыкулярныя рампе, бо герой рухаецца праз успаміны назад.

Сюжэт «Сымона-музыкі» і «Зямлі» — сакральныя моманты руху, і таму рэжысёры пазначаюць і абстаўляюць кожны эпізод як сакральны пункт. Па гэтых эпізодах героі ідуць нібы праз абрад пераходу, які сімвалізуе рытуальны шлях. У першай ягонай фазе асоба пазбаўляецца звыклага месца, стану і статуса.

Сымон выгнаны з сям'і, якая жыве па сваіх законах (таксама строга рытуалізаваных). І М.Пінігін дае нам поўную карціну

«Сымон-музыка». А.Малчанаў (Сымон).

ФОТА ВІКТАРА СТРАЛКОЎСКАГА.

«Сымон-музыка» паводле Якуба Коласа. Сцэна са спектакля. Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы.

сялянскага побыту як рытуальнай дзеі: па акружнасці сцэны — рытмічныя малацьба, касьба і збіванне масла ў маслабойках, у цэнтры — акцёр-«калодзеж», з якога рытмічна набіраюць ваду. Агульная дзея падаецца суцэльнай харэаграфічнай мініяцюрай (пластыка П.Адамчыкава). Ролі строга размеркаваныя, сістэма каштоўнасцей зразумелая. Сымон выпадае з гэтай сістэмы, разбурае агульны тэмп сваёй запаволенасцю. Яго спрабуюць прывесці да агульнага назоўніка, і гэта М.Пінігін таксама ператварае ў абрадавы эпізод: Сымонку па крузе перадаюць з рук у рукі, апранаюць у адзенне пастушка і тым самым вяртаюць яго ў сваё сацыяльнае кола. Непазбежны разрыў з гэтым колам выглядае на сцэне трагічным міфам: разарваныя ваўком авечкі нагадваюць чалавечыя істоты, якія хацелі ўратавацца ля Сымонкі…

Пясняр імкнецца пазбавіцца ад творчай адзіноты і пачынае рух праз натоўп, яшчэ не рашаючыся з ім зліцца. Ён толькі чуе галасы, ён толькі бачыць і адчувае энергію зямлі. І гэтую энергетычную повязь В.Баркоўскі стварае вонкава праз пластыку чалавечых целаў, якія, запаўняючы планшэт ад авансцэны да задніка, рытмічна і паралельна перакочваюцца, быццам хвалі жытнёвай нівы (пластыка У.Колесава). Поле жыта і жыцця гранічна ачалавечанае рэжысёрам. Поле прарастае народам, кожны колас ператвараецца ў асобу. І ўся гэтая маса гайдаецца, рухаецца, плыве ад задніка да авансцэны, запаўняе аркестравую яму, рытмічна вымаўляе коласаўскі тэкст — нібы малітву. Таксама суцэльны рытуал. А да ўсяго, з пачатку спектакля ад каласнікоў апускаюцца галіны дрэва як сімвал Дрэва Свету, Нацыі і генетычнай сутнасці Песняра (мастак У.Матросаў).

Эпізод, дзе пяшчотна гучыць клавесін (музыка А.Крыштафовіча і Д.Лук'янчыка), а над галовамі людзей павольна кружляюць маленькія белыя пушынкі, успрымаецца як сімвал прыцягнення роду. Ці то калядны снег з дзяцінства, ці то таполевая завея юначага кахання, ці то кужаль чалавечага адыходу з зямлі ў нябыт. І сярод гэтай прыгажосці адзінокі Пясняр вымаўляе-моліцца: «Мой родны кут! Як ты мне мілы, забыць цябе не маю сілы...», «к табе я ў думках залятаю і там душою спачываю...». Памяць праводзіць яго праз абрады заручын, вяселля і гукання вясны (пастаноўка М.Котава), якія В.Баркоўскі выкарыстоўвае ў спектаклі не дакладна, а падкрэсліваючы асобныя, найбольш яскравыя дэталі, якія выяўляюць сімвалічную карціну свету ў народнай свядомасці.

ФОТА АЛЯКСАНДРА ХІТРОВА.

«Зямля». Сцэна са спектакля.

Як самота сэрца, як прыцягненне іншага берагу ўспрымаецца сімвал (ім у М.Пінігіна прасякнуты ўвесь спектакль) — ладдзя, якой кіруюць анёлы і якая забірае дарагіх і духоўна блізкіх Сымону людзей... Звычайная, як любая побытавая рэч, яна ператвараецца ў знак дарогі. Будзённая, яна нібыта выпадае з кола сялянскіх прылад і робіцца метафізічным вобразам шляху чалавека па-над зямным яго наканаваннем, каб у фінале спектакля праплысці над сцэнай нябесным караблём.

У другой фазе абрадавага пераходу звычайна няма ні мінулага, ні будучага. Сымон яшчэ не стаў артыстам, ён толькі прымерваецца да свайго таленту, і за ім пастаянна ўзнікае цень са скрыпкай. Маці паўтарае Песняру: «Ты толькі не праганяй анёла са свайго правага пляча...».

Рэжысёры ў абодвух спектаклях ствараюць рыфмы. Дзед Курыла праз Дзеда Жабрака пераходзіць да Дзеда Данілы, замыкаючы кола Сымонавых выпрабаванняў. Першая каханая Муза праз Долю Песняра прыводзіць яго да Кветкі Шчасця, замыкаючы кола ўспамінаў.

М.Пінігін прыпыняе плынь часу з дапамогай рэчытатываў, якія вымаўляе хор (накшталт традыцый ці то старажытнагрэчаскіх, ці то «Сіняй блузы», ці то піянерскіх атрадаў) і якія маюць жорсткі і дакладны рытм, што праграмуе глядацкае ўспрыманне, уцягваючы яго ў тэмп пастаноўкі. Прастору рэжысёр прыпыняе праз колер, задаючы сцэне тры асноўныя фарбы рытуалу: чырвоны, чорны і белы. Сцэнограф (А.Снапок-Сарокіна) не карыстаецца арнаментамі і пераводзіць колер з побытава-абрадавай зоны ў сімвал. У кульмінацыі спектакля на задніку сцэны ўзнікае гіганцкі чырвоны квадрат. У гэты ж момант побач з хорам з'яўляюцца барабаншчыкі-жрацы, якія гукам узмацняюць голас хору, выводзячы рытуал на самую высокую кропку.

В.Баркоўскі стварае спектакль з тых жа колераў — чырвонага, чорнага і белага. Шэрыя світкі, якія павінны былі б стаць сімваламі глебы і паўсядзённага сялянскага побыту, успрымаюцца ў сістэме пастаноўкі як белыя, бо і глеба і штодзённасць жыцця набываюць тут сэнс святога, чыстага, істотнага.

Шлях у сістэме рытуалу завяршаецца ахвярапрынашэннем. Сэнс ахвяры звязаны з ператварэннем хаосу ў лад, з узвышэннем да новай ступені быцця, з набыццём новага ўсведамлення свету. У спектаклі «Сымон-музыка» М.Пінігін акцэнтуе сцэну пакутніцтва каханай героя, ягонай музы Ганны, якая вар'яцее пасля згвалтавання, і надае гэтай сцэне сэнс трагедыі самога героя. У спектаклі «Зямля» В.Баркоўскі вылучае сцэну пакутніцтва заступніка героя і ягонага дарадцы Дзеда, якога забіваюць у турэмнай камеры пасля адмовы размежавацца з героем, і надае гэтай сцэне сэнс трагедыі самога героя.

Сымон пакідае зямлю, разам з Ганнай адплываючы-ўзлятаючы на лодцы-караблі над планшэтам сцэны. Пясняр, якога пераапранаюць у світку, адыходзіць углыб сцэны, пакідае свой ліхтар і вонкава зліваецца з астатнімі: «Прайсці свой шлях, прамарнавацца і невядомымі застацца...». Ягоны голас робіцца галасам народа.

Калі сярэднявечныя дойліды будавалі храм, яны свядома надавалі яго плану крыжовую форму, каб перад прыхаджанамі адкрывалася перспектыва дарогі, што ўтворана рухам усіх гарызанталяў да кропкі сходу. Так і спектакль (калі ён успрымаецца гледачамі гэткім жа чынам, як памянёны храм) з'яўляецца ўвасабленнем дарогі, а не відовішча. Дарогі не толькі героя, але і гледача — да сябе, сваёй мовы і культуры. І прыходзіць усведамленне, што няма іншых форм і сэнсу чалавечай прысутнасці ў свеце, чым рух па шляху крыжа агульначалавечага рытуалу.

# У СНАХ І НАЯВЕ

ЛЮДМІЛА ГРАМЫКА

**Сярод спектакляў, прымеркаваных Купалаўскім тэатрам да дня памяці Янкі Купалы і паказаных напярэдадні 7 ліпеня, — «Паўлінка», «Тутэйшыя» і прэм'ера «Сны аб Беларусі». Рэжысёр спектакля «Сны аб Беларусі» паводле п'есы Уладзіміра Караткевіча «Калыска чатырох чараўніц» — Уладзімір Савіцкі. Апошнія ягоныя работы «Балада пра каханне» і «Дзікае паляванне караля Стаха», пастаўленыя на Малой купалаўскай сцэне, прыцягнулі ўвагу публікі і тэатральнай грамадскасці, былі ўспрыняты як творчы прарыў. Здатнасць раскрывацца менавіта на беларускім матэрыяле, здольнасць да сціслага метафарычнага мыслення, вастрыня думкі, чалавечнасць надалі абедзвюм пастаноўкам гуманітарны змест. Выклікалі захапленне вытанчаныя і яркія акцёрскія работы, найперш Г.Хітрык і Р.Падалякі. Цікавасць да рэжысёра значна павялічылася. Ягоную новую работу чакалі. Тым больш, што на галоўныя падмосткі У.Савіцкі не выходзіў даўно.**

«Сны аб Беларусі». Сцэна са спектакля.

Паставіць спектакль да 125-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы так, каб не наракалі на кан'юнктурнасць (бо з памяці былых савецкіх людзей яшчэ не зніклі шэрагі так званых «дацкіх» спектакляў), для рэжысёра — справа прафесійнага гонару. Дый свет літаратуры, які наноў адкрыўся для У.Савіцкага дзякуючы класіку, вялікі і бязмежны. Нагода для роздуму і працы душы. Ці кожны можа дазволіць сабе такую раскошу? Адна справа — спяваць і танчыць з нагоды і без. Іншая — далучыцца да космасу паэзіі нацыянальнага генія і данесці, адкрыць яго гледачам. Асэнсаваць і ўвасобіць — спачатку на літаратурным узроўні, пасля ў сцэнічнай прасторы. Менавіта так, бо гэтым разам рэжысёр адначасова і аўтар інсцэніроўкі.

**У.Савіцкі:** *«Задума спектакля ўзнікла задоўга да юбілею. Хацелася, каб Купалава слова на купалаўскіх падмостках гучала яшчэ часцей. Адчуваў неабходнасць размаўляць з гледачамі на мове паэта, на мове, якой песняр надаў такую жывую сілу. Уладзімір Караткевіч у п'есе «Калыска чатырох чараўніц» прапанаваў выдатны драматургічны ход: асэнсаваць дар паэта як нейкую рэтрансляцыю з космасу, давесці, што прызначэнне паэта — гэта не толькі ўменне рыфмаваць, а яшчэ і вялікая адказнасць, пакута, боль. Свой спектакль я дапоўніў урыўкамі з твораў Купалы «Ён і яна», «На папасе», «На куццю», «Адвечная песня», «Сон на кургане»... Надзвычай цікава было даследаваць, як малады паэт фарміруецца, калі пачынае «чуць галасы», што з ім адбываецца, як сталее свядомасць і як нараджаюцца вершы».*

На расхінутай сцэне не існуе патаемных куткоў: гледачам цалкам паказваюць яе вышыню, глыбіню, адкрываюць усё, звычайна схаванае ад староннiх вачэй, жалезнае начынне. Асацыятыўна гэта можна звязаць з лёсам самога Купалы. У ягоным жыцці не засталося невядомых, недаследаваных старонак. Ператлумачаны і вывучаны амаль што кожны эпізод. Ёсць толькі неразгаданая таямніца смерці. Відавочна, што для аўтара інсцэнізацыі У.Савіцкага менавіта яна і з'яўляецца зыходнай падзеяй спектакля. Але галоўнае ў ім — паэзія, сам факт паэтычнага выбуху. Што дае паэзія душы і розуму, у якіх магнетычных імпульсах нараджаецца — цікавіць пастаноўшчыка найбольш. Чараўніцы, якія гайдаюць калыску Купалы, — гэта ад Караткевіча. Прыём даволі сумнеўны для сучаснага тэатра. Вядома, што выдатны пісьменнік не надта ўпэўнена адчуваў сябе на тэатральным полі. І ўсё ж, думаю, менавіта мера даверу да нацыянальных геніяў паўплывала на стылістыку гэтай пастаноўкі.

Дзея адбываецца ў гатэлі «Масква». У апошні дзень жыцця паэта. Дакладней, пасля таго, як ракавая рыса пяройдзена. Мастак В.Цімафееў, з якім У.Савіцкі зрабіў лепшыя свае спектаклі, рэзка трансфармуе гатэльны асяродак. Лесвіца, лесвічная пляцоўка, вялізныя люстры ў вышыні, здаецца, загайдаліся — ды так і застылі насуперак існуючым зямным законам. Умовы гульні, якія прапануе рэжысёр, таксама незвычайныя. Ён спрабуе ўзнавіць стужку памяці паэта ў апошнія імгненні ягонага жыцця. Уявіць, што прамільгнула перад вачыма за апошнія секунды ракавога палёту. Ці прамільгнула? Пытанне рытарычнае. Сама структура спектакля ўскладнёная і груваcткая. Як цяжар адказнасці, што ўсклаў на сябе пастаноўшчык У.Савіцкі. Як плынь разнастайнай інфармацыі, якую ён спрабуе спалучыць у рэчышчы спектакля. Вядома ж, і для сцэны існуюць рэчы няўздымныя. Але гэтым разам — удзячна-няўздымныя.

**У.Савіцкі:** *«У Караткевіча п'еса пачынаецца з нараджэння паэта. Гэта падзея неардынарная. Неабходна было зрабіць з яе метафару. Мне падалося, што ў нас паэт нараджаецца... калі памірае. Або гіне. Яшчэ за савецкім часам была такая завядзёнка. Спачатку над паэтам паздзекавацца, давесці да самагубства, да смерці, забіць, а пасля ставіць помнікі, казаць, які ён быў выдатны... А забіваць можна па-рознаму: прыгожа нават, рамантычна, або з-за вугла, або кілішкам гарэлкі. Ды мастак, творца не такі, як усе, не падобны да іншых людзей. Глядзіць на свет адкрытымі вачыма, у яго агаленыя нервы. І ён усё ўспрымае інакш. Ён трагічны, датклівы, іншым разам смешны... Таму спектакль і пачынаецца з нараджэння-гібелі паэта. Цягам дзеі мы спрабуем давесці гледачам, што пачуццё ўдзячнасці Купалу, Коласу, Багдановічу, Багушэвічу, Караткевічу за тое, што мы атрымалі ад іх у спадчыну, — бязмежнае. І духоўная спадчына Купалы сёння — найперш катэгорыя маральная. Калі мы здатныя ганарыцца нацыянальнымі геніямі, з душой у нас усё ў парадку. Вядома ж, гісторыя нацыі не з нас пачынаецца і не намі скончыцца. Таму не трэба забывацца пра аснову асноў, пра фундаментальныя для нацыі і народа рэчы. Класічная музыка, геніяльная паэзія, тэатральнае мастацтва, літаратура дапамогуць уратаваць душу ў наш засмечаны пошлай рэстараннай энергетыкай і непатрэбнай мітуснёй час. Неабходна суадносіцца з паэзіяй Купалы».*

І.Дзянісаў (Чаховіч).

М.Зуй (Янка).

«Сны аб Беларусі». Сцэна са спектакля.

Фота Андрэя Спрынчана.

Спектакль «Сны аб Беларусі» — плоць ад плоці сённяшняга Купалаўскага тэатра. Гэта мяне здзівіла найбольш: метка Валерыя Раеўскага ў доўгіх карагодах русалак відавочна прысутнічала. Хоць выкананы яны былі па-іншаму. Работа харэографа і кампазітара Ларысы Сімаковіч вылучаецца нетутэйшай экспрэсіўнасцю і асэнсаванасцю. Нічога не робіцца проста дзеля хараства. Усе пластычныя праходы акцёраў шчыльна ўплецены ў сюжэт. Яго рухаюць, пачуццёва афарбоўваюць. Некаму, магчыма, падаецца, што русалкі танчаць зашмат. Затое на лепшых з іх — С.Анікей, Г.Хітрык, С.Зелянкоўскую, Я.Русакевіч — можна глядзець не адрываючыся. Усе акцёрскія работы спакойна вывераныя. Адкрытасцю і чысцінёй запамінаецца вобраз маладога Купалы ў выкананні Міхаіла Зуя. Засяроджанасцю і ўраўнаважанасцю вылучаецца Купала сталы, увасоблены Аляксандрам Падабедам. Асаблівая, няўрымслівая і экспрэсіўная Марыся ў Ганны Хітрык. Мудрая і вытрыманая Маці ў Зоі Белахвосцік. Зместавы пласт «Сноў аб Беларусі» — насычаны і разнастайны. Часам здаецца, што магутную інфармацыйную плынь гэтага спектакля цяжка адразу ўспрыняць. Але далучыцца да яе абавязкова трэба, каб нешта вельмі важнае для сябе яшчэ раз усвядоміць.

**У.Савіцкі:** *«У спектаклі занята каля сарака выканаўцаў. Выбудаваць трайное паралельнае дзеянне было вельмі складана, але неабходна, каб перадаць не сюжэт, а плынь свядомасці паэта, праз якую праходзяць усе персанажы. Сутыкненні, канфлікты, перыпетыі... Душэўнае напружанне героя, якое то ўзмацняецца, то знікае... Нараджаюцца вершы. Даўно няма паэта, а цяпер і гатэля, дзе адбыліся трагічныя падзеі, не існуе. Засталіся толькі сны. Наш спектакль — нібы апошні сон Купалы, ноч, цягам якой прамільгнула ўсё ягонае жыццё. Я вельмі ўдзячны акцёрам за іх самааддачу. Міхаіл Зуй, які імкнецца на працягу дзеяння сыграць любоў, трагедыю, камедыю, здатны быць і прывабным і непрыгожым амаль адначасова. Самаахвярна, з гранічным паглыбленнем у матэрыял існуе на сцэне Аляксандр Падабед. Разам мы спрабуем зірнуць на Купалу крыху інакш, трошкі іншымі вачыма, бо за ягонай асобай, за вобразам замацавалася пэўнае псеўданароднае кліша. Часам здаецца, нібыта ягоная творчасць пачыналася і скончылася «Паўлінкай». А міма вялікага пласта лірыкі, філасофскіх вершаў многія праходзяць, не заўважаючы. Данесці хоць частку іх да гледачоў, згадаць пра жыццё паэта, пра яго маці, пра бацьку, пра дзіцячыя гады было надзвычай цікава. Нямногія ведаюць, што з маці, ролю якой з такой годнасцю, трапятліва выконвае Зоя Белахвосцік, у яго былі кранальныя адносіны і амаль містычная сувязь. Яна перажыла сына толькі на адзін дзень. Цяжка хворая, апрытомнела ў гадзіну ягонай смерці і сказала: «Ну, майго Янeчкі больш няма...» І з каханай у Купалы не ўсё добра атрымлівалася, але ж ён не стаў ненавіснікам жанчын і так хораша, прыгожа пісаў пра іх. Усё разам гэта і многае іншае складае змест нашага спектакля. Мы звяртаемся да гледачоў, спрабуючы аднавіць сувязь часін, выразна ўсведамляючы, што любоў і дараванне — галоўныя каштоўнасці, якія прысутнічаюць у ягонай творчасці».*

# ПРАЎДА І ТОЛЬКІ ПРАЎДА

## КІНАПУБЛІЦЫСТЫКА АНАТОЛЯ АЛАЯ

НАТАЛЛЯ СЦЯЖКО

**Шлях у кіно быў паэтапны, няпросты. Аднойчы, калі Алай вучыўся класе ў шостым, у іх Астрашыцка-Гарадоцкую школу, што пад Мінскам, прыехалі з кінастудыі здымаць хранікальна-дакументальны сюжэт. Анатоля пасадзілі на дрэва — ён спілоўваў галінкі. Потым здымалі ў класе — прынеслі вялікія асвятляльныя прыборы, расцягнулі кабелі. Усё гэта неймаверна ўразіла Анатоля. Ён захварэў на кіно. Пасля, калі яны з маці пераехалі да дзеда ў Мінск, хлапчук штодня прыязджаў да Чырвонага касцёла, дзе месцілася тады Мінская студыя навукова-папулярных і хранікальна-дакументальных фільмаў, з неўтаймоўным жаданнем хоць у шчылінку пабачыць, як робіцца кіно. Выпадкова пазнаёміўся з тэхработнікамі, яго ўзялі на працу ў асвятляльную брыгаду. Так у 1961 годзе Анатоль Алай трапіў на кінастудыю.**

Потым працаваў асістэнтам аператара, скончыў факультэт журналістыкі БДУ, доўгі час быў аператарам. А калі зразумеў, што за кінакамерай яму цесна, асвоіў прафесію рэжысёра. Прыйшоў у рэжысуру са сваёй галоўнай тэмай — тэмай Вялікай Айчыннай. Выбар невыпадковы і натуральны. Ягонае пакаленне — дзеці вайны. Шрамы яе засталіся не толькі ў сэрцы. Дзесяцігадовыя хлапчукі знаходзілі вакол паваеннага Астрашыцкага Гарадка зброю, неразарваныя міны, разбіралі снарады, даставалі порах. Аднойчы снарад узарваўся — лепшы сябар Сяргей загінуў, скрываўленага Анатоля паспелі данесці да бальніцы, дзе ўрачом працавала ягоная маці…

Анатоль Іванавіч не памятае бацькі, які быў ваенурачом у 10-й арміі і згінуў без вестак пасля жорсткіх баёў на Беластоцкім выступе. Сын жадаў знайсці хаця б магілу. Так нарадзілася ідэя фільма «Яго закапалі ў шар зямны», прысвечанага бацьку. Падчас працы над стужкай Алай так і не знайшоў бацькавай магілы, але пазнаёміўся з унікальнымі людзьмі — удзельнікамі і сведкамі Вялікай Айчыннай.

Адукацыя журналіста дапамагла вызначыцца з метадам працы — гэта пошук, даследаванне, якія рэжысёр вядзе грунтоўна, карэктна, з веданнем справы. У аснове стужак, як правіла, ляжыць малавядомы факт гісторыі, а стымулам для працы можа паслужыць маленькая газетная нататка або інфармацыя, пачутая па радыё ці ад цікавага суразмоўцы. Анатоль Іванавіч пачынае нястомную працу ў архівах, сховішчах, адшуквае сведкаў, кансультуецца з прафесіяналамі. Ягоныя фільмы заснаваны толькі на карпатліва правераных фактах. Рэжысёр ніколі не дае ацэнкі тым падзеям, пра якія апавядае ў творах, але ягоная пазіцыя вельмі выразна прасочваецца і ў кампазіцыі стужкі, і ў яе мантажы, і ў сэнсавых акцэнтах.

Дакументальны фільм «Чырвоны д'ябал» распавядае пра лётчыка Івана Фёдарава, які, нягледзячы на дзёрзкія подзвігі, доўга заставаўся для нас невядомым. У 1939-м іспанцы ахрысцілі героя «чырвоным д'яблам». Потым, напярэдадні Вялікай Айчыннай, Фёдараў у складзе савецкай дэлегацыі наведвае Германію, дапамагае выпрабоўваць фашысцкія самалёты, за што атрымлівае з рук Гітлера нямецкі крыж, які… прыбівае да абцаса свайго бота. Змагаючыся з фашыстамі, ён з поспехам выконвае самыя складаныя заданні, ваюе бесшабашна і адважна. Пасля вайны выпрабоўвае новыя баявыя самалёты і іх зброю ў КБ Лавачкіна. Івану Яўграфавічу сёння за 90, але ў яго выдатная памяць, жывыя, разумныя вочы, ён расказвае вобразна, эмацыйна, як лётчык, распавядае рукамі. Гэта фільм-партрэт пра чалавека з унікальным лёсам. Тонка, далікатна і без пафасу выпісвае Алай вобраз свайго героя…

Фільм «За два крокі ад гільяціны» прысвечаны разведчыкам. Выразная, лаканічная, па-журналісцку выверaная ў дэталях стужка з абавязковымі для твораў рэжысёра інтрыгай і непрадказальным фіналам. На гэты раз Алай паведамляе пра адну з таямніц Галоўнага разведупраўлення — агента пад псеўданімам АВС. Гэта Курт Велькіш — нямецкі антыфашыст, які супрацоўнічаў з савецкай контрразведкай у Румыніі. Ад яго паступіла больш за сто каштоўных паведамленняў. У 1942-м сувязь з Куртам была перарвана, бо ім зацікавілася гестапа. У 1944 годзе, калі ў Румынію ўваходзяць савецкія войскі, Курт Велькіш разам з жонкай Маргарытай зноў супрацоўнічае з Масквой. Пазней Велькішы зняверыліся ў савецкім рэжыме, бо іх — носьбітаў сакрэтнай інфармацыі — выслалі ў Краснаярскі край… У архіве КДБ Беларусі захоўваецца справа № 1603, якая сведчыць, што АВС з Бухарэста і Курт Велькіш — адна асоба. Толькі ў 2003 годзе Курт (ён памёр у 1958-м) быў рэабілітаваны. Сын разведчыка Томас, які жыве ў Германіі, прызнаўся Алаю па тэлефоне, што не ведаў аб працы бацькі на Сталіна, таму і не пажадаў здымацца ў фільме.

Творчае крэда кінапубліцыста Алая — насуперак усяму дайсці да ісціны. Гэта тытанічная праца — расшукаць, прааналізаваць і пераправерыць вялізны аб'ём інфармацыі, перш чым выдаць гледачу кінематаграфічнае рэзюме. Кіно Анатоля Алая аўтарскае. За фільмамі-даследаваннямі, фільмамі-роздумамі — трывалая грамадзянская і творчая пазіцыя. Зрэшты,

Кіназдымачная група беларускіх дакументалістаў побач з ЧАЭС. Другі злева — А.Алай. 1986.

Алай напачатку працы не заўжды дакладна ведае, што атрымаецца «на выхадзе» кінапрацэсу. У час працы іншым разам здабываецца найбагацейшы фактурны матэрыял, што аздабляе, робіць перакanаўчым кожны твор рэжысёра.

Так было і са стужкай «Жаўнеры Італіі» — пра каханне беларускай дзяўчыны Ады Наркевіч і італьянца Анджэла Кавацца ў акупаваным Мінску. Гераіня амаль 60 гадоў нічога не ведала пра лёс каханага. Толькі дзякуючы рэжысёрскай неўтаймоўнасці Алая яна трапіла ў Італію і знайшла сляды Кавацца. На жаль, ён памёр у 1970-я гады, але пакінуў пасля сябе сына. З ім Наркевіч і сустрэлася. За няпростай гісторыяй кахання Анатоль Алай убачыў не толькі лёс цэлага пакалення, але і раскрыў малавядомы факт гісторыі — знаходжанне італьянскіх ваеннапалонных у Мінску напрыканцы вайны. Яшчэ адна паралель фільма, што вельмі дакладна прачытваецца, — асяродак, у якім доўжыліся лёсы Наркевіч і Кавацца пасля развітання (простая кватэра гераіні ў Беларусі і прыгожы вялікі дом яе былога каханага ў Італіі). У фільме некалькі ідэйных пластоў, ён шматгранны, а таму і глыбокі. Рэжысёра цікавіць кожны нюанс, для яго не існуе дробязей, у тым ліку і ў матывацыі ўчынкаў ягоных герояў. Увогуле Анатоль Алай лічыць, што герояў будучых фільмаў трэба палюбіць, бо толькі тады чалавек раскрываецца перад камерай, калі не адчувае фальшу ў зносінах. Толькі тады дакладна выбудоўваецца кампазіцыя твора, арганічна вылучаецца ягоная дамінанта…

ТВОРЧАЕ КРЭДА КІНАПУБЛІЦЫСТА АЛАЯ — НАСУПЕРАК УСЯМУ ДАЙСЦІ ДА ІСЦІНЫ. ГЭТА ТЫТАНІЧНАЯ ПРАЦА — РАСШУКАЦЬ, ПРААНАЛІЗАВАЦЬ І ПЕРАПРАВЕРЫЦЬ ВЯЛІЗНЫ АБ'ЁМ ІНФАРМАЦЫІ, ПЕРШ ЧЫМ ВЫДАЦЬ ГЛЕДАЧУ КІНЕМАТАГРАФІЧНАЕ РЭЗЮМЕ.

Да 20-годдзя катастрофы на ЧАЭС Анатоль Іванавіч зрабіў на студыі «Летапіс» поўнаметражны відэафільм «Чарнобыльскі крыж». Алай, калі працаваў аператарам, адным з першых здымаў у 1986-м наступствы бяды. Амаль усе сябры, з якімі тады працаваў, памерлі. Пра Чарнобыль знята мноства стужак і ў нас, і за мяжою. Адны расказваюць пра жудасць сусветнай трагедыі, другія рапартуюць, што ўсё добра і жыццё наладжваецца. Анатоль Алай пайшоў іншым шляхам. Адкінуў убок эмоцыі і даў слова навукоўцам і спецыялістам. Галоўная трагедыя была ў тым, што людзі не ведалі праўды. Кіраўніцтва СССР выганяла людзей на першамайскую дэманстрацыю. Хлусня сталася не менш небяспечнай за радыяцыю. Але бяда адбылася, большая частка радыеактыўных ападкаў атруціла менавіта Беларусь. Нам з гэтай бядой жыць, і трэба не стагнаць і плакацца, а шукаць выйсце…

Кадр з фільма А.Алая «Сустрэча на Эльбе». 2005.

Бескампрамісны Анатоль Алай робіць гэткія ж фільмы, якія прымушаюць думаць і прываблююць шчырасцю і праўдай. Яркім таму доказам з'яўляецца апошняя стужка майстра — поўнаметражны дакументальны фільм «Уладзімір Бядуля». У сталічным Доме кіно прайшла яго прэзентацыя, на якой прысутнічаў герой карціны — былы старшыня калгаса «Савецкая Беларусь» Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці, двойчы Герой Сацыялістычнай Працы Уладзімір Лявонцьевіч Бядуля. Ён 50 гадоў кіраваў калгасам, шмат чаго зразумеў і стварыў у жыцці, але самым галоўным лічыць клопат аб простым чалавеку. Фільм мае нечаканы паварот. Адразу пасля віншавання юбіляра — пажадання поспехаў у працы і доўгага жыцця — яго здымаюць з пасады. Людзі не разумеюць, чаму. Крыўдна і Уладзіміру Лявонцьевічу. Ён усведамляе, што ўзрост не той, але ўсе можна было б зрабіць па-людску, напрыклад, прапанаваць ветэрану званне «ганаровага старшыні»… У фільме ідзе размова пра чалавечую годнасць, адказнасць, дабрыню. У чарговы раз жыццё прадыктавала ўмовы рэжысёру. Думаў зрабіць творчы партрэт знакамітага суайчынніка, але стаў сведкам чалавечай драмы. Алай дае магчымасць людзям выказацца. Не расстаўляе акцэнты, а прапаноўвае гледачу зрабіць высновы самастойна.

Фільм атрымаўся нечакана палемічным, дзёрзкім. Ён добра выбудаваны рытмічна, у ім прысутнічае лёгкая іронія, уласцівая герою.

Сёння Анатоль Іванавіч працуе над новым праектам: «Шлях Сатурна» — пра контрразведчыка Аляксандра Іванавіча Казлова. Думае стварыць фільм пра эпоху Пантеляймона Кандратавіча Панамарэнкі, які быў першым сакратаром ЦК КПБ у 1938–1948 гадах.

# ГАРМОНІЯ ПРАЗ ДЫСАНАНС

НАТАЛЛЯ ШАРАНГОВІЧ

**У невялікай майстэрні Георгія Скрыпнічэнкі ўражваюць стосы палотнаў на паліцах і ў спецыяльна прыстасаваных для іх захоўвання скрынях. «Тыдзень маглі б тут сядзець, дзень і ноч разглядваючы мае працы», — гаворыць мастак. Веру, што так яно і ёсць. Нямногім выпадае шчасце грунтоўна пазнаёміцца з творчасцю майстра. Нават яго бліжэйшыя сябры не заўжды маюць уяўленне, колькі ім напрацавана з вучнёўства да сённяшняга дня.**

Г.Скрыпнічэнка не з тых творцаў, якія любяць быць навідавоку, штогод прэзентаваць сябе на выставах. Апошняя значная персанальная экспазіцыя мастака адбылася амаль дзесяць гадоў таму. Безумоўна, ён удзельнічаў у справаздачах Беларускай акадэміі выяўленчага мастацтва, у выставах Беларускага саюза мастакоў, сябрам якога з'яўляецца. Неаднаразова прэзентаваў невялікія, лакальнай тэматыкі экспазіцыі, напрыклад, у мастацкім цэнтры «Жылбел», у галерэі салона-магазіна «Мастацтва», рыхтуе экспазіцыю, прысвечаную юбілею Мінска, у малой зале Музея сучаснага выяўленчага мастацтва, дзе прадставіць свае шматлікія замалёўкі старых вулачак і будынкаў сталіцы. Гэтыя работы, дарэчы, зусім не настальгічнае назапашванне ўспамінаў: проста цягавіты ў творчасці мастак вельмі добрасумленна год за годам занатоўваў тое, што бачыў навокал. Эцюды сталі своеасаблівай школай майстэрства, ён рабіў іх дзесяткамі, а пасля клаў на паліцы — як чарговы этап мастакоўскай працы. Вобразы і відарысы былі падсумаваны пазней у яго грунтоўных і знакавых жывапісных палотнах.

На сценах майстэрні вісяць і прафесійна напісаныя, рэалістычныя краявіды. Як жа сапраўдны мастак абыдзецца без іх, асабліва выязджаючы штогод летам на вёску? Але не ў гэтым жанры адбылося сапраўднае «нараджэнне» майстра. Г.Скрыпнічэнка меў свой адметны погляд на рэчаіснасць яшчэ ў гады вучобы ў мастацкай вучэльні. У майстэрні мастака захаваліся некаторыя работы таго часу. Яны яшчэ даволі простыя па кампазіцыйнай будове, але нават у звычайных пастановачных нацюрмортах адчуваецца імкненне да абагульнення форм, іх адасаблення ад навакольнага асяроддзя. Што ж да жывапісных работ вольнага характару, дык там адрыў ад рэальнасці быцця яшчэ большы: малады мастак дэфармуе прапорцыі пад уплывам кубістычных ідэй Пікаса, змяняе вугал агляду, пазбягае дэталізацыі. Чаго варты адзін толькі маленькі чалавечак, які згубіўся сярод шматпавярховых дамоў: ён згарае, знікае на іх фоне...

У работах Г.Скрыпнічэнкі ёсць штосьці, што адпачатку абяззбройвае ахвотнікаў пакрытыкаваць мастака. Гэта — іронія. Пра вельмі сур'ёзныя рэчы мастак умее разважаць нібы з усмешкай.

Кола жыцця. Алей. 1979.

Ён дае простаму сюжэту мудрагелістую назву, сумяшчае на прасторы палатна ці аркуша несумяшчальныя ў жыцці рэчы, але сэнс пакідае на паверхні — для ўважлівага гледача.

Ёсць у мастака невялікая карціна, якая мае назву «Ружовы ўсход, пахаванне Еўропы». І бык, і жанчына на яго спіне, і неба над імі — знаёмы ўсім сюжэт, але ў інтэрпрэтацыі Г.Скрыпнічэнкі. Бык на яго карціне мае на галаве чорна-белую чалму. Прадбачанне? Хутчэй развагі творцы над тым трывожным фактам, што ў сённяшняй Еўропе ўсё большае колькасць мусульман, якія спакваля, незаўважна могуць змяніць не толькі дэмаграфічную сітуацыю, але і светапогляд насельнікаў гэтай часткі свету. Але Г.Скрыпнічэнка не быў бы сабой, калі б не падкінуў гледачу нейкі іранічны штрых. Ён ёсць: сам мастак выглядвае з-за тулава быка і ўсміхаецца асобе жаночага полу. Ідзе гульня сэнсавымі вызначэннямі: бык у чалме заігрывае з Еўропай, а аўтар заляцаецца да жанчыны, якая раптоўна аказваецца каровай, таксама апранутай у чалму...

ЗАКАНЧЭННЕ НА СТАР. 49.

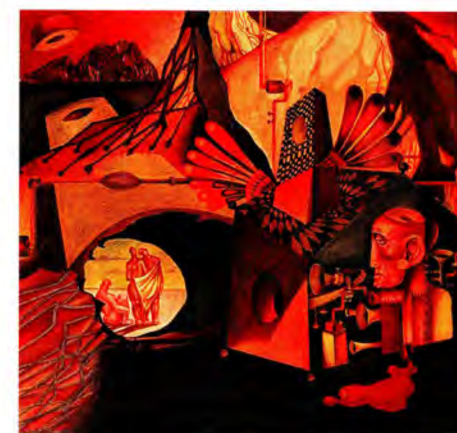
*Георгій Скрыпнічэнка:*

# «У ТВОРЧАСЦІ НІКОГА НЕ ПАДМАНЕШ»

Першыя мае дзіцячыя ўспаміны адрывістыя і недакладныя. Ішоў 1944 год. Бацька ваяваў, а мама і я, трохгадовы хлапчук, жылі на Украіне (у Роўне) з родзічамі. Жылі цяжкавата, у звычайнай хаце, печка для гатавання стаяла проста на двары. Бацька, ён быў старшыной, знайшоў нас толькі ў 1947 г., калі ўжо атабарыўся разам са сваёй вайсковай часткай у Слуцку. Памятаю, як упершыню, калі мы ехалі на цягніку ў Слуцк, мама купіла мне шакаладку. Памятаю тагачасны Слуцк, дзе мы жылі ўтраіх у невялікім пакойчыку, перагароджаным паркалёвай занавескай.

Аўтапартрэт. Алей. 1970.

Жаданне. Змешаная тэхніка. 1970.



Падзенне Ікара. Змешаная тэхніка. 1965–1969.

Апошнія гульні. Алей. 1991–1996.

Першага настаўніка малявання (і, па сумяшчальніцтве, батанікі) звалі Якаў Яфімавіч. Пазней у наш гарадок прыехаў Уладзімір Садзін. Ён кіраваў студыяй у Палацы піянераў, якую акрамя мяне наведвалі абодва браты Басалыгі — Міша і Валодзя, Валодзя Федаровіч, а таксама мой бліжэйшы сябра Коля Карзоў. Амаль усе яны — і сёння маё бліжэйшае сяброўскае асяроддзе. Уладзімір Сцяпанавіч яшчэ бадзёры, нядаўна мы ездзілі адзначаць яго васьмідзесяцігоддзе. Жонка і сёння сочыць, каб не піў гарэлкі, і раўнуе да маладых дзяўчат. Такая вось каларытная асоба. Гэта менавіта ён нас, блазнюкоў, выхаваў, даў імпэт для будучай творчасці. Усе мы, яго вучні, паступілі ў Мінскую мастацкую вучэльню, дадому амаль ніхто не вярнуўся. Мо гэта і добра. Пазней, калі я ў складзе савета па манументальным мастацтве Мінскага мастацкага камбіната часта наведваў родныя мясціны, з болем у душы бачыў: многія мае аднагодкі, што засталіся ў Слуцку, спіліся, кагосьці забілі, кагосьці пасадзілі ў турму. Сумна...

**Меланхолія. Каляровая аўталітаграфія. 1971.**

**Ахвяра. Алей. 1996.**

Мяне пакінулі на другі год у дзевятым класе. І тады раззлаваны бацька — як жа, гультай вырас, двоечнік і прагульшчык! — выправіў мяне праз знаёмых на будоўлю ў Салігорск: хай жыццё паспытае на смак. У панядзелак нас адвозілі туды на «пазаўскіх» аўтобусіках, у пятніцу прывозілі ў Слуцк. У той час горад шахцёраў толькі будаваўся, назваць яго хацелі спачатку Новастаробінскам, але хутка перадумалі і далі больш гучную назву. Там я жыў на кватэры ў пісьменніка Аляксея Кулакоўскага. Працаваў і адначасова вучыўся ў вячэрняй школе. У ёй і атрымаў атэстат. А яшчэ ў кожную вольную хвіліну, кінуўшы вёдры з растворам, маляваў. Рабіў эцюды, накіды, акварэльныя замалёўкі. За тыдзень, бывала, напрацоўваў іх да трохсот штук і ў выхадныя прывозіў паказаць Садзіну. Памятаю, якая была для мяне трагедыя, калі аднойчы забыў папку са сваімі малюнкамі ў нейкай краме на прылаўку... Там, у Салігорску, я пазнаёміўся з Віктарам Шматавым і Леанідам Асядоўскім. Яны пазней згадвалі, як угледзелі на вуліцы падлетка, што, не заўважаючы нікога навокал, засяроджана замалёўваў навакольныя дамкі.

**Восень патрыярха. Алей. 1991.**

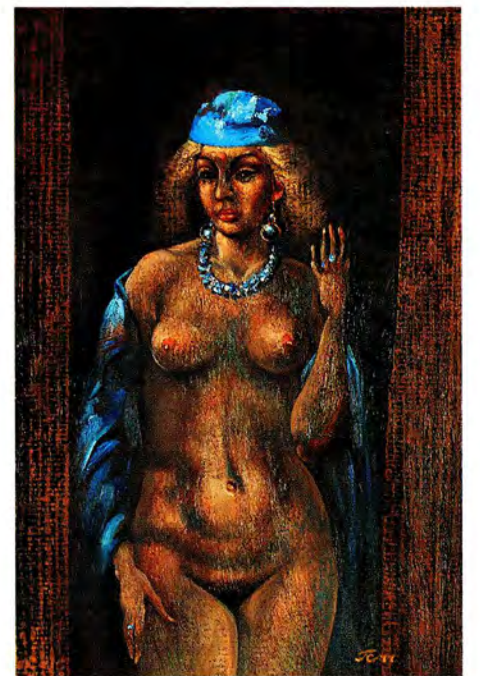
**Суайчыннік. Змешаная тэхніка. 1975.**

**Сямейныя хронікі. Алей. 1968–1996.**

У Мінскую мастацкую вучэльню паступаў двойчы. Першы раз мяне не прынялі. Я па сваёй дзіцячай дурноце напісаў у анкеце, што бацька вайсковец. Дырэктар вучэльні, мабыць, прыняў мяне за сына вялікага начальніка і чакаў нейкіх «падзяк». А што я мог даць? Бацька меў сто рублёў заробку і на гэтыя грошы ўтрымліваў сям'ю з двума дзецьмі.

Пасля няўдалай спробы паступіць вярнуўся дадому. Дасталося мне ад бацькі!.. Але што рабіць? Уладкаваў ён мяне працаваць на аўтабазу: пісаць нумарныя і дарожныя знакі, маляваць плакаты. Я пачаў зарабляць, нават падарыў бацьку радыёлу — вялікую, на ёй можна было і пласцінкі слухаць. Вельмі ўлагодзіў старога. А вось у іншым... Любіў я апранацца. І быў сапраўдным стылягам. Насіў вузкія штаны, кашулю навыпуск. Дзяўчаты ажно вішчэлі. Мяне, мабыць, ведалі ў Слуцку ўсе — адзіны быў такі «франт». Калі ішоў на танцы ў Дом афіцэраў, вахцёркі заўважалі здалёк ды дамаўляліся між сабой: не пушчаць «Кацьчынага сынка», будзе там бугі-вугі (так яны называлі невядомыя ім рок-н-рольныя мелодыі) скакаць, а сам расхрыстаны, брудны. А я не крыўдаваў, калі сустракаў на вуліцы, заўжды вітаўся: здароў, цётка Маня ды Валянціна Фёдараўна.

Наступным годам іспыты я здаў на адны пяцёркі. Мне паклалі стыпендыю — 14 рублёў, ды тры рублі кватэрных. А насамрэч мы за пражыццё плацілі гаспадыні дзесяць рублёў. Каб з дому не дасылалі яшчэ дваццатку, мабыць, давялося б і пагаладаць. А так хапала грошай нават у Маскву з'ездзіць (надта хацелася паглядзець на манежную выставу 1962 года, якую разграміў Хрушчоў), у Рыгу, Вільню, Ленінград. Куплялі кніжкі, некаторыя і сёння ў маёй бібліятэцы.



**Натхненне. Змешаная тэхніка. 1977.**

У вучэльні я працаваў шмат. Хадзіў на эцюды штодзень: і раніцай, і ўвечары. Але і тут любіў падфранціць. Памятаю, як Коля Карзоў не пусціў мяне халтурыць — «пішы эцюды», сказаў. А сам са сваіх «левых» заробкаў падарыў мне чорны чэшскі касцюм за 60 рублёў. У мяне былі да яго чырвоны гальштук, вузканосыя туфлі. Гэтак хадзіў на танцы ў музычнае вучылішча каля кансерваторыі, дзе збіралася, на наш погляд, эліта — мастакі, музыканты і балерыны. Асабліва прываблівалі дзяўчаты з харэаграфічнага вучылішча — даўганогія і худзенькія. Памятаю, як нам з Колем Селешчуком спадабалася адна і тая ж прыгажуня, якая іграла на струнных інструментах. Коля ад знаёмства з ёю сарамліва адмовіўся. Дый у мяне нешта не атрымалася...

Усім маім аднакурснікам здавалася, што менавіта такім і павінен быць сапраўдны мастак: стыльна, «з іголачкі» апрануты, падцягнуты, элегантны. Хлапчукі, што толькі адарваліся ад сем'яў, глядзелі на мяне з захапленнем. І вось я, увайшоўшы ў ролю ледзь не мэтра, дазваляў сабе рабіць фармальныя кампазіцыі — карацей, трохі «строіў з сябе», паказваў, як мне здавалася тады, сапраўдныя адносіны да жыцця. За фармалізм у работах мяне некалькі разоў амаль што выключалі. І выключылі б, каб не падтрымалі, дзякуй ім, выкладчыкі Альгерд Малішэўскі і Леанід Шчамялёў. Менавіта яны сказалі дырэктару: калі выгнаць Скрыпнічэнку, дык каго тады пакідаць?..

Заўжды імкнуўся працаваць. Было велізарнае жаданне маляваць... Памятаю, гадзіна застаецца да спаткання, а я не адрываюся ад пэндзля, бо павінен скончыць эцюд. Ёсць апошні штрых — і я, задаволены, іду на сустрэчу. А іначай — ніякага не было б спаткання, якая прыгажуня мяне ні чакала б. У мастацтве нікога не падманеш. Не мае значэння, колькі часу ты аддаеш працы, галоўнае — вынік, шчыры і прафесійны. Бо і конь таксама працуе, але твораў мастацтва ад яго ніхто яшчэ не атрымаў. Я лічу: пакуль малады — шукай, эксперыментуй.

**Ружовы ўсход, пахаванне Еўропы. 1970–2005.**

**Дзень схіліўся к ночы. Алей. 1976–2001.**

**Не хвалюйцеся – гэта птушыны грып. Алей. 1987–2006.**

Мы не разумелі, што такое сучаснае мастацтва. Ды і не маглі гэтага разумець — нас не вучылі, кніг адпаведных не было. Памятаю, аднойчы нам сказалі, што ў жонкі дырэктара вучэльні Клавы з'явілася кніга з рэпрадукцыямі Пікаса. Прозвішча такое мы чулі. А вось работ у вочы не бачылі ніколі. Адзіная даступная літаратура — кніга «Мастацтва буржуазнага свету» з чорна-белымі дробненькімі няякаснымі ілюстрацыямі на танюткай паперы. Што ты там зразумееш? Як Мерсэль Душан цягае жанчыну па палатне? А Джэк Полак пырскае і робіць фарбай неўразумелыя плямы? Або тое, як малпа малюе абстрактныя кампазіцыі, што выдаюцца за творы сучаснага мастацтва?.. Мы жылі як за кратамі, а сапраўднае сучаснае мастацтва развівалася вельмі далёка ад нас...

На дыпломе я рабіў манументальную мазаіку на Мінскім заводзе будаўнічых дэталей. Задача была нескладаная — прадставіць мажорную кампазіцыю на тэму працы. А што я? Зрабіў фрагмент, на ім накруціў нейкіх каменных баб, падмуркі старых касцёлаў з вялізных камянёў-валуноў... Паставілі мне чацвёрку. Але мой твор з пакоя вынесці на вуліцу не змаглі, не разлічылі яго памеры ў пачатку работы. Не бурыць жа дах! Які лёс мазаікі — не ведаю. Мабыць, яе ўрэшце проста разбілі адбойным малатком.

Пасля вучэльні плынь нефармальнага мастацтва захапіла мяне цалкам. Як мяне крытыкавалі ў прэсе! Адзін мастацтвазнаўца пісаў, што Скрыпнічэнку здраджвае пачуццё колеру, другі называў «хунвэйбінам у мастацтве». Памятаю, як да мяне прыйшоў у госці Міша Басалыга, ад яго я першы раз пачуў: «Ну, пакажы сваіх крэтынчыкаў». Але без абразы гэта сказаў, з гумарам. Ён жа мяне запрасіў працаваць у Інстытут тэхнічнай эстэтыкі. Там мы рабілі ўпакоўкі, этыкеткі да пячэння, віна, кілбас. Жылі няблага, з мясакамбіната і вінзавода атрымлівалі ўзоры прадукцыі, каштавалі яе для «творчага натхнення». А яшчэ ўсе мае калегі ў інстытуце займаліся ілюстраваннем. Бывала, і я прасіў у выдавецтве заказы на афармленне кніг. Мабыць, таму ў Саюз мастакоў паступаў спачатку ў секцыю графікі. І — не паступіў. Затое адным з першых пайшоў у суполку «Пагоня». На выставы мае фармальныя кампазіцыі адбіралі нячаста, з'яўляліся час ад часу акварэлі, графіка, хоць і яны былі далёкія ад агульнапрынятых у тыя часы канонаў, а вось жывапіс не выстаўлялі, пакуль з маім стылем не звыкліся.

Сюжэты для сваіх карцін я шукаю не ў прыродных уражаннях, хоць, выязджаючы на вёску, з задавальненнем пішу эцюды, а ў жыццёвых калізіях і сітуацыях. Пішу характары і абставіны вакол іх. Імкнуся злоўлены матыў увасобіць у знакавых вобразах, і раблю гэта няспешна, у майстэрні. Бывае, вяртаюся да недаробленай ці нават зробленай работы праз колькі гадоў. Здаецца, што менавіта сёння я змагу ўхапіць трымценне ўласнай думкі, знайсці адпаведнае колеравае вырашэнне. Кожны свой твор, што дзіця, з рук выпускаць не хачу. І таму рэдка прадаю, яшчэ радзей — дару.

**Па шляху жыцця. Алей. 1978–2001.**

ПАЧАТАК НА СТАР. 44.

Усе жывапісныя палотны Г.Скрыпнічэнкі нясуць адбітак яго жыццёвай філасофіі: аўтар заўжды на баку слабых і пакрыўджаных. Так, у карціне «Гандляр», напісанай у 1996 г., усё дыхае непрымальнымі адносінамі мастака да чалавека, які шукае сваё выгаднае становішча паміж Захадам і Усходам.

Кожны мастак імкнецца да гармоніі, нават калі пры гэтым дэкларуе зусім іншае. Г.Скрыпнічэнка ідзе да гармоніі праз асэнсаванне дысанансаў і канфліктаў жыцця. Пры ўсёй фантастычнасці антуражу герояў ягоных карцін і аркушаў іх рэальныя прататыпы ўявіць няцяжка. Па «шляху жыцця» — у аднайменнай карціне, якую мастак пісаў на працягу больш як дваццаці гадоў (1978–2001), ідуць побач спадарожнік з посахам і нейкія пачварныя, але чалавекападобныя істоты. Работу вызначаюць умоўнае асяроддзе, графічнасць выяў, лакальнасць і спрошчанасць колеравай гамы. І вялікая колькасць сімвалаў, якія ўводзяцца ў прастору палатна ненавязліва, але мэтанакіравана.

Усё гэта — сведчанне імкнення творцы да філасофскага асэнсавання рэчаіснасці, стварэння ілюзорнай прасторы, калі кожная выява зводзіцца да абсалютна канкрэтнай абмежаванай сістэмы ўмоўнасцей, своеасаблівага пагаднення паміж мастаком і гледачом. Г.Скрыпнічэнка часта адмаўляецца ад рэпрэзентацыйнасці як прадстаўлення свету. Ён шукае сістэму ідэальных сэнсаў са сваёй логікай, законамі, характэрную для гэтай мастацкай сістэмы гульню, якая можа ажыццявіцца толькі ў зададзенай прасторы карціны. Цікавяць мастака канфлікты, абмен ролямі ва ўзаемаадносінах паміж фікцыяй, рэальнасцю і ілюзіямі, пад якімі ён разумее самыя розныя выяўленчыя сістэмы. Гэта — праблемы мовы, у дадзеным выпадку — візуальнай.

Цікава, што Г.Скрыпнічэнка мае звычку праз некаторы час вяртацца да сваіх карцін, многія з іх падоўгу застаюцца недапісанымі. Здаецца, схапіўшы нейкую ідэю і знайшоўшы ёй адпаведнае вырашэнне, мастак страчвае інтарэс да твора. Палотны, бывае, ляжаць у такім «паўфабрыкатным» выглядзе гадамі, а то і дзесяцігоддзямі. А потым надыходзіць момант — час адкрыцця тэмы наноў, — калі Г.Скрыпнічэнка зноў бярэцца за пэндзаль, дапрацоўвае, дапісвае работу. Але і тое не гарантыя, што ён стварыў канчатковы варыянт. Мабыць, гэта асаблівасць творчай асобы, якая адкрывае для сябе новыя грані ва ўласнай задуме толькі праз некаторы жыццёвы перыяд.

Яго творчасць жывіцца ілюзіямі на мяжы рэальнай формы і фантазіі. Г.Скрыпнічэнка любіць фактурны жывапіс, але ў структуры палатна сярод гучных колеравых усплескаў, калажных элементаў абавязкова прысутнічаюць дакладна прамаляваныя фігуры, твары або рэчы. Мастак любіць і жывапіс, які дазваляе лесіроўкамі дэталёва прамаляваць кожную постаць. І тады на палотнах узнікаюць складаныя асацыятыўныя вобразныя структуры, фантастычна разнастайныя і прыцягальныя. Усё гэта — розныя бакі аднаго стылю. Магчыма, менавіта гэтая акалічнасць дапамагае мастаку захаваць цэльнасць, панарамнасць светапогляду.

У гэтым сэнсе карціны Г.Скрыпнічэнкі належаць да тых твораў, што ўсталёўваюць новыя маштабы ў беларускім мастацтве. Каб стварыць з дапамогай карцін уласны космас, мастак выпрацоўвае асаблівую мастацкую мову. Яго творы грунтуюцца на інтэлекце, жывяцца ідэямі надпачуццёвага складу, у іх яскрава праяўляюцца гумар і глыбінная іронія.

# КВЕТКА ПАПАРАЦІ

БАРЫС КРЭПАК

РАСКАЗАЦЬ ПРА МІНУЛАЕ — У ІМЯ БУДУЧЫНІ... ТАК КАЛІСЬЦІ АДКАЗАЎ АНАТОЛЬ АНІКЕЙЧЫК НА МАЁ ПЫТАННЕ, ШТО ЁН ЛІЧЫЦЬ ГАЛОЎНЫМ У СВАЁЙ ТВОРЧАСЦІ. ПАЧУЦЦЁ ЧАСУ САПРАЎДЫ БЫЛО НАЙБОЛЬШ ХАРАКТЭРНАЙ РЫСАЙ ТВОРАЎ МАСТАКА, ТАМУ ШТО ЯГО СКУЛЬПТУРЫ, НЕЗАЛЕЖНА АД ТАГО, ПРА МІНУЛАЕ ЦІ СУЧАСНАЕ ЯНЫ РАСПАВЯДАЮЦЬ, — ГЭТА ПЕРШ ЗА ЎСЁ РОЗДУМ ПРА ЛЁС НАРОДА І ПРА СЯБЕ, ПРА БУДУЧЫНЮ, ЯКАЯ ЗАЎСЁДЫ ЎЯЎЛЯЛАСЯ ЯМУ СВЕТЛАЙ.

Анатоль Аляксандравіч — мастак вялікіх пачуццяў. Ні дробязнасці, ні адчування марнасці жыцця ніколі не было ў яго работах. У размовах пра яго творчасць і лёс неаднойчы ўжываліся словы «самы», «упершыню», «першы». У 27 гадоў ён стаў самым маладым педагогам на кафедры скульптуры БДТМІ, а праз тры гады — членам Саюза мастакоў СССР; у 35 — адным з першых на Беларусі атрымаў прэмію камсамола, у 41 год — Дзяржаўную прэмію рэспублікі. Яму не споўнілася і сарака, калі ён стаў самым маладым народным мастаком БССР, прычым абмінуўшы абавязковую прамежкавую ступень заслужанага дзеяча мастацтваў — выпадак у практыцы надання ганаровых званняў унікальны.

Вобразы, створаныя А.Анікейчыкам на працягу больш чым 30-гадовай дзейнасці, увабралі ў сябе грамадскія і эстэтычныя адзнакі нашага складанага, супярэчлівага, а калі і драматычнага часу, засведчылі грамадзянскую пазіцыю скульптара. У лепшых творах мастака нязменна спалучаюцца глыбіня задумы, гераічны пачатак, рамантычны пафас, дынаміка жыцця.

Разам з тым творчы даробак пакалення, да якога належаў А.Анікейчык, цягам перабудовачных і постперабудовачных гадоў шмат у чым быў перагледжаны — прычым нярэдка гэта рабілася ў нападзе страсцей. Створаныя гэтымі мастакамі партрэты правадыроў пралетарыяту, буйных дзяржаўных дзеячаў розных краін і народаў, вобразы, звязаныя з рэвалюцыяй і грамадзянскай вайной, сталі ўспрымацца без піетэту. Больш за тое, разам з развянчаннем былых ідэалаў, у якія мы шчыра верылі, мы чамусьці адракаемся і ад творцаў, якія ўвасаблялі іх у кнігах, фільмах, спектаклях, у камені, бронзе, на палатне і ў музыцы. Забываемся пра тое, што сапраўдны мастак шчыра датычкаецца да любой тэматыкі. Інакш плён яго працы не будзе творам мастацтва, а застанецца ў рангу так званай кан'юнктуры.

Некаторыя творы А.Анікейчыка сёння таксама ўспрымаюцца неадназначна, асабліва калі гаворка ідзе аб яго «Лeнініяне», аб вобразах Ф.Дзяржынскага, Ф.Кастра, Чэ Гевары, бо палітычныя ацэнкі гэтых дзеячаў сёння вельмі супярэчлівыя.

Аднак сам скульптар лічыў, што галоўнае прызначэнне мастака — распавесці людзям аб мінулым у імя будучыні. Дзякуючы свайму асабліваму паэтычнаму вымярэнню працы А.Анікейчыка ўзвышаюцца і над эпохай так званага «застою», і над «сацрэалізмам», і над разбуральным «неаавангардам» сённяшняга часу.

Ён пакінуў у спадчыну свае выдатныя творы. Усім нам — тым, хто прыходзіць да мемарыяла «Прарыў» на Ушаччыне, хто ў Купалаўскім скверы раптам запавольвае крок ля помніка песняру, быццам убачыўшы яго ўпершыню, ці ў Араў-парку каля Нью-Йорка спыняецца ля бронзавага бюста беларускага паэта, што сумуе аб далёкай радзіме... Згадаю яшчэ помнікі Мікалаю Гастэлу і яго экіпажу пад Радашковічамі, Янку Купалу ў Ляўках і на Ваенных могілках у Мінску, мемарыяльныя знакі ў гонар герояў-падпольшчыкаў у беларускай сталіцы...

Памятаеце трагічны помнік у Шунеўцы, што непадалёк ад дарогі з Бягомля на Вільню? Узняўшы да неба сціснутыя кулакі, у немым крыку застыла пяціметровая фігура босай жанчыны, мадонны Вялікай Айчыннай. Майскай раніцай 43-га не стала тут ні сяла, ні яго жыхароў. Фашысты жывымі спалілі старых і жанчын, а дзяцей пакідалі ў калодзеж. Пасля вайны вёска не паўстала з попелу — не было каму адбудоўваць. Яе «адрадзіў» А.Анікейчык разам з сябрамі-архітэктарамі. І сёння, праз шмат гадоў пасля сыходу аўтара, як і раней, над самотнай Шунеўкай, над абпаленай зямлёю, каржакаватымі яблынямі — то вецер, то дождж, то снег, то чысты блакіт нябёсаў. І — званы...

Перамога, якая нясе мір. Медзь. 1985.

А вобразы Аляксандра Пушкіна, Максіма Багдановіча, Анны Ахматавай, Уладзіміра Маякоўскага, Пятра Чайкоўскага, Людвіга ван Бетховена, Васіля Шукшына, Пятра Машэрава, Міхася Лынькова? Хіба гэта не праява невычэрпнага творчага духу аўтара, не вынік яго глыбокага роздуму аб прыродзе таленту, які у высокай ступені быў надзелены і ён сам?

А.Анікейчык да канца быў адданы сваёй праўдзе, востра адчуваў яе і аберагаў са страсцю, нават апантанасцю. Хоць, здаралася, яго спасцігалі і горкія расчараванні, і няўдачы, і незадаволенасць сваімі творамі, а часам і проста душэўны неспакой ці ўнутраны канфлікт з уласным сэрцам... Тады ён зачыняўся ў сваёй майстэрні і працаваў, працаваў. І святло ў яго акне гарэла да позняй ночы...

Мінчанка. Мармур. 1960-я.

Я ведаю, што кажу. Таму што шмат гадоў, пачынаючы з 1966-га, ён быў маім добрым сябрам і, дзякуй Богу, яшчэ пры яго жыцці я паспеў выдаць манаграфію пра творчасць А.Анікейчыка.

Мне неаднойчы даводзілася разам з Анатолем Аляксандравічам выступаць у розных гарадах і перад рознымі аўдыторыямі па пытаннях мастацтва. Бачыў, з якім захапленнем успрымалі каларытнага Анікейчыка слухачы, калі ён распавядаў пра свой новы мемарыял, пра творчыя паездкі на Кубу, у ЗША, Румынію, Францыю, Партугалію ці Аўстрыю. Шмат разоў мы ездзілі па службовых справах у Маскву (ён быў членам Рэвізійнай камісіі Саюза мастакоў СССР, я — членам Усесаюзнай камісіі па крытыцы, мастацтвазнаўстве і друку) і заўсёды жылі ў адным нумары гатэля: нам было аб чым пагутарыць...

Мы разам працавалі ў Саюзе мастакоў БССР, дзе ён кіраваў Камісіяй па прапагандзе, а я быў яго намеснікам; для яго грамадская праца была таксама творчасцю. Бываў у яго дома і ў майстэрнях, спачатку на вуліцы Гая, потым — на Сурганава, 44. Наша апошняя сустрэча адбылася вечарам 2 лютага 1989 года. А раніцай 3-га яго не стала... Такі вось сумны лёс...

Жыццё Анатоля Аляксандравіча абарвалася гэтак раптоўна, што трагічна-незваротная завяршанасць яго біяграфіі нейкі час не ўсведамлялася сучаснікамі. А ў майстэрні засталося мноства няскончаных праектаў помнікаў (у тым ліку К.Каліноўскаму для Гродна і ахвярам рэпрэсій у Курапатах), выставачных партрэтаў, кампазіцый... І яго бліскучая скульптурная Пушкініяна была яшчэ ў самым разгары...

Смерць Анікейчыка ўзрушыла ўсіх, хто яго ведаў. А ведалі яго многія, і не толькі на Беларусі. Былі, праўда, скептыкі, якія лічылі, што ўзнік гіпноз абставінаў, звязаны з заўчаснай смерцю мастака, і што гэты гіпноз нарадзіў эфект, які, мауляў, хутка развеецца. Думаю, што па віне гэтых скептыкаў творчая майстэрня скульптара так і не была рэарганізавана ў мемарыяльны музей-майстэрню са статусам філіяла Дзяржаўнага мастацкага музея Беларусі. Не ўсталявана і мемарыяльная дошка на будынку Беларускай акадэміі мастацтваў, не заснавана штогадовая прэмія імя мастака на скульптурным аддзяленні Акадэміі за лепшую дыпломную работу года, не створана дакументальная кінастужка аб яго жыцці і творчасці. Не выйшаў запланаваны ілюстраваны альбом пра А.Анікейчыка, што быў мною ўжо амаль падрыхтаваны да друку ў выдавецтве «Беларусь»: перашкодзіў распад СССР...

Б.Крэпак і А.Анікейчык. Барысаў, 1988.

11 ліпеня 2007 г. Анатоль Аляксандравіч мог бы адсвяткаваць сваё 75-годдзе, але — не дажыў да юбілею 18 гадоў. Ён стаў персанажам гісторыі, якая ўжо адышла ў мінулае. Усё тое пераходнае, неаформленае, што казалі пра яго пры жыцці і ў дні развітання, цяпер змянілася строгай акрэсленасцю канчатковых высноў і формул. Ды надзея на тое, што памяць пра мастака і грамадзяніна ўсё ж будзе з годнасцю ўвекавечана, яшчэ застаецца.

Пётр Чайкоўскі. Бронза. 1985.

Спадчына яго і зараз дае магчымасць чэрпаць сродкі мастацкай выразнасці для новых твораў грамадска-значнага зместу. Тыя праблемы, якія хвалявалі А.Анікейчыка, і сёння не страцілі сваёй актуальнасці. Гэта перш за ўсё пытанні прафесіяналізму, майстэрства — не ў яго застылым кананізаваным акадэмічным разуменні, а ў жывым выглядзе. Гэта вельмі важна для нашых дзён, калі ў вялікае мастацтва нястрымна хлынулі паўпрафесіяналы і дылетанты.

Лепшыя творы А.Анікейчыка даюць магчымасць казаць аб гармоніі і пластыцы, рытме і музыкальнасці, класічнай кампазіцыйнай яснасці і артыстызме. Узнёслы вобразны лад, паэтычнасць і рамантызм, што былі ўласцівыя яму, застаюцца нязменна прыцягальнымі і сёння. І, урэшце, А.Анікейчык — з тых мастакоў, чыя творчасць зноў і зноў прыводзіць нас да адной з важных і не вырашаных праблем — аб узаемаўплыве станковага і манументальнага мастацтваў.

У часы роздуму і ўспамінаў аб незваротных стратах, спазнаўшы цану чалавечым стасункам, так часта даводзіцца шкадаваць, што не паспелі ці не здолелі своечасова прыслухацца душою да такіх людзей, як Анікейчык, не паспелі ўзяць у іх усё лепшае і адказаць ім тым жа, сплаціць ім больш поўна свае сардэчныя даўгі. І тады мы адчуваем адзіноту, боль, згрызоты сумлення...

Не ведаю, ці шукаў Анатоль кветку папараці — кветку шчасця. Але тое, што яму яе падарыў лёс, — несумненна.

# ПАТРЫЯРХ ВУЧОНАГА ГРАВЁРСТВА

УЛАДЗІМІР РЫНКЕВІЧ

У ПРАЦЭСЕ ДАСЛЕДАВАННЯ КАРАНЁЎ НАЦЫЯНАЛЬНЫХ МАСТАЦКІХ ТРАДЫЦЫЙ АСАБЛІВУЮ ЎВАГУ ПРЫЦЯГВАЮЦЬ ЛЁСЫ НЕАРДЫНАРНЫХ АСОБ, ЯКІЯ ЗНАЧНА ПАЎПЛЫВАЛІ НА КУЛЬТУРНАЕ РАЗВІЦЦЁ. ГЭТЫ МАТЭРЫЯЛ — ЯК І АРТЫКУЛЫ ПРА ТВОРЧАСЦЬ Г.ГРУБЕРА, Ф.СМУГЛЕВІЧА, РАНЕЙ АПУБЛІКАВАНЫЯ Ў НАШЫМ ЧАСОПІСЕ («МАСТАЦТВА». 2005/2, 4; 2007/3), — РАСПАВЯДАЕ ПРА СТАНАЎЛЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ СТАНКОВАЙ ГРАФІКІ.

Я.Рустэм. Партрэт Юзафа Саўндэрса. Алей. 1810–1813.

Імя Юзафа Саўндэрса (1773–1845), амаль забытае на яго радзіме — у Англіі, добра вядома знаўцам гісторыі мастацтва ў Расіі, Польшчы і Літве. Пецярбургскі (1794(6)–1810) і віленскі (1810–1818) перыяды жыцця былі для мастака найбольш паспяховымі і ў творчасці, і на службовай ніве. Імя Джордж, дадзенае яму пры нараджэнні, з цягам часу змянілася на больш мілагучнае для славянскага вуха — Юзаф, пад якім ён і ўвайшоў у шэраг ўсходнееўрапейскіх энцыклапедый.

Запрашэнню Саўндэрса ў Пецярбург і яго паступленню ў 1796 годзе на службу ў Эрмітаж у якасці гравёра садзейнічалі не толькі пратэкцыя высокапастаўленай асобы (былога каралеўскага гравёра Фітлера), але і высокі аўтарытэт, які мела ў XVIII ст. англійская рэпрадукцыйная гравюра. Творчы і кар'ерны ўзлёт Саўндэрса быў імклівы. Ганаровыя званні члена Пецярбургскай і Стакгольмскай акадэмій мастацтваў, якія ён атрымаў у 1800 годзе, зацвердзілі яго аўтарытэт у прафесійных колах, а пасада мастака пры двары Паўла І адчыніла дзверы ў вышэйшы свет і забяспечыла выгаднымі заказамі. Жалаванне, прызначанае за працу ў Эрмітажы, па статусе ўраўноўвала яго з Клаўберам — нямецкім майстрам, кіраўніком гравёрнага класа ў Імператарскай Акадэміі мастацтваў. Ладзілася і сямейнае жыццё з жонкай Антоніяй Соф'яй: падрасталі сын Вільгельм Анджэй (у будучым палкоўнік расійскай арміі, дзяржаўны дарадца), які нарадзіўся яшчэ ў Англіі, і дочкі Антонія і Юлія, ураджэнкі Пецярбурга (пазней, у 1820-я гады, дзяцей было ўжо пяцёра).

Помнік А.Сувораву. 1805. (Гравюра па малюнку А.Шустава.)

Галоўнае месца ў творчасці Саўндэрса пецярбургскага перыяду занялі гравіраваныя партрэты каранаваных асоб і вышэйшай знаці. Сярод іх — партрэты імператара Паўла І (1801), вялікай княгіні Кацярыны Паўлаўны (1808), П.Баграціёна (1805). Афіцыйныя гравюрныя партрэты паводле жывапісных палотнаў, што прыйшлі на змену архітэктурным панарамам пачатку XVIII ст., якія любіў Пётр І, і пышным партрэтам елізавецінскага часу, сталі асноўным відам графічнага мастацтва. Пасля кароткачасовага росквіту аўтарскага афорта металагравюра, за рэдкімі выключэннямі, выконвала ілюстрацыйныя функцыі. Аўтарскія ж, самастойныя эстампы з'яўляліся прыкладамі мастацтва камернага, элітарнага. У партрэце апекуна мастацтваў Аляксандра Львовіча Нарышкіна, асобы, набліжанай да імператара Паўла І (1801, медзярыт, 22,3 х 16,9, паводле арыгінала Р.Аўгустына па малюнку Рыта), дакладнае падабенства спалучаецца з псіхалагічнай змястоўнасцю вобраза, бездакорнай чысцінёй штрыха, што робіць гравюру адной з лепшых станковых прац Саўндэрса, выкананых у Пецярбургу. Таксама высокімі мастацкімі і тэхнічнымі якасцямі адзначаны гравіраваны партрэт Джакома Кварэгі (па малюнку А.Вігі, 1802) — архітэктара, чалавека, блізкага мастаку жыццёвым і творчым шляхам.

У той час як выхаванцы гравёрнага кабінета Акадэміі мастацтваў практычна адмовіліся ад медзярыту з-за працаёмкасці разцовай тэхнікі, Саўндэрс па-ранейшаму аддаваў перавагу гравіраванню па медзі і сталі ў яго класічным варыянце. На пачатку XIX ст. ён застаўся бадай што адзіным іншаземным майстрам разца па метале ў Пецярбургу. Часам скрупулёзны медзярыт і рэдкая для Саўндэрса пункцірная манера спалучаліся з афортнай падрыхтоўкай (партрэт знакамітага французскага балетмайстра Ж.Ж.Навэра, 1804).

Аляксандр І перадае музам Статут Акадэміі мастацтваў. 1805–1809. (Гравюра па малюнку Ф.Жэрара.)

Уяўленне пра творчую дзейнасць Саўндэрса ў пецярбургскі перыяд будзе няпоўным, калі не ўзгадаць гравюры, змешчаныя ў навуковых выданнях. Адна з найбольш значных прац — «Якуцкі шаман выклікае духаў» у альбоме «Вандроўка флоту капітана Сарычава па Паўночнай частцы Сібіры». Гравюра Саўндэрса адрозніваецца ад работ выхаванцаў Клаўбера дасканаласцю танальнай распрацоўкі, якая дасягнута вар'іраваннем шчыльнасці ромбападобнай штрыхоўкі.

На мяжы XVIII і XIX стагоддзяў функцыя графікі ў кнізе выйшла за традыцыйныя рамкі прамой ілюстрацыі тэксту. Асабліва выразна прагрэсіўны кірунак кніжнай гравюры праявіўся ў аздабленні паэтычных зборнікаў, дзе графіка выяўляла злёгку закранутыя або наўмысна не раскрытыя словам аспекты аўтарскай задумы. Узяўшыся за выкананне заказу Г.Дзяржавіна, які марыў апублікаваць свае сачыненні з сотнямі гравіраваных ілюстрацый, Саўндэрс апынуўся ў эпіцэнтры праблем рускага кніжнага мастацтва. «Адным з найбольш вытанчаных аркушаў рускай кнігі, у якім увасобіўся сінтэз талентаў малявальшчыка і гравёра» (італьянца Тончы і англічаніна Саўндэрса), назвала расійская даследчыца І.Свірыда франтыспіс «Амур і Венера» да «Анакрэантычных песень» Дзяржавіна (Пецярбург, 1804). Майстрам ампірнай віньеткі выступіў Саўндэрс у афармленні збору вершаў А.Бунінай («Два анёлы», «Божая Маці з немаўлём і кнігай», 1809), што было яго апошняй працай у Пецярбургу.

Нярэдка папулярнасць мастаку прыносіць праца не самая значная ў мастацкім плане. Каталог знакамітых майстроў заходнееўрапейскага жывапісу (двухтомны альбом «Эрмітажная галерэя» (Т.І — 1805, Т.ІІ — 1809)), складзены даследчыкам эрмітажнай калекцыі Францам Іванавічам Лабеньскім, быў выкананы Саўндэрсам у тэхніцы афорта контурнай манерай. Дзякуючы таму, што гэтае шыкоўнае на той час выданне было распаўсюджана па буйных бібліятэках і сярод манархаў еўрапейскіх краін, яно, а разам з ім і імя гравёра, набылі шырокую вядомасць.

Венера і Амур. 1804. (Гравюра паводле арыгінала С.Тончы.)

Знаёмства Саўндэрса з блізкім дарадцам імператара Аляксандра І палякам Адамам Ежы Чартарыйскім стала для яго лёсавызначальным. Чартарыйскі курыраваў Віленскую навучальную акругу (1803 —1823). У асобе Саўндэрса, чалавека энергічнага і шырокаадукаванага, ён убачыў выдатную кандыдатуру на месца прафесара ў Віленскім універсітэце. Але скарыстаць прывабную прапанову Саўндэрс змог толькі праз два гады, калі завяршыў працу над другім томам каталога калекцыі Эрмітажа (1809).

У правінцыйнай Вільні сваю педагагічную дзейнасць Саўндэрс распачаў дакладам «Аб уплыве і карысці пераймальных мастацтваў» на адкрыцці 1810/11 навучальнага года. Даклад англічаніна Саўндэрса для польскамоўнай публікі прагучаў на французскай мове, але гэта было звычайным для таго часу. Нечаканым было тое, што ён, па сутнасці, выклаў праграму развіцця выяўленчага мастацтва ў краі, паказаўшы пры гэтым добрае веданне гісторыі старажытнай Літвы і Польшчы.

Саўндэрс прыйшоў ва універсітэт не на голае месца. З 1805 года ў Віленскім універсітэце працавала гравёрная майстэрня, якая была створана галоўным чынам для патрэб універсітэцкай друкарні. Заснавальнікам і першым кіраўніком гравёрнага класа быў лепшы мясцовы гравёр немец Ісідор Вейс (1774–1820), які прайшоў навучанне ў Вене. На пасадзе майстра працаваў віленскі друкар Юзаф Завадскі, выдавец папулярнага ілюстраванага часопіса «Dziennik Vilenski». Адкрыццё кабінета графікі мела важнае значэнне, але універсітэту патрэбна была аўтарытэтная фігура — мастак і арганізатар, здольны ўкараніць у правінцыйнае мастацкае асяроддзе традыцыі класічнай заходнееўрапейскай графікі.

Па духу і значнасці пераўтварэнняў Саўндэрс быў паслядоўнікам не Вейса, а Смуглевіча, пра якога, безумоўна, чуў, а магчыма і быў знаёмы з пецярбургскіх часоў. Аўтарытэт Саўндэрса і яго майстэрні быў пацверджаны і прызначаным яму акладам у 2000 рублёў (аклад Вейса складаў 300 рублёў). Яго асноўнай педагагічнай задачай была прафесійная падрыхтоўка гравёраў, здольных працаваць у розных тэхніках і жанрах па асабістых малюнках. Штогод ён звычайна прымаў па шэсць чалавек на шасцігадовы тэрмін. Студэнты вывуча-

Апафеоз Яна Замойскага. 1812. (Гравюра па малюнку Я.Дамеля.)

Партрэт А.Кановы. 1820.
(Гравюра паводле арыгінала Ф.К.Фабра.)

Партрэт А.Нарышкіна. 1801. (Гравюра па малюнку Р.Аўгустына паводле арыгінала А.Х.Рыта.)

лі графічныя тэхнікі: медзярыт, сталярыт, афорт, дрэварыт. Вучні павінны былі два-тры разы на тыдзень пад непасрэдным наглядам Саўндэрса займацца малюнкам на вячэрніх занятках, а раніцай да абеду практыкавацца ў разьбе. У дадатак да гэтага Саўндэрс выкладаў англійскую літаратуру на французскай мове і пачаў чытаць курс гісторыі мастацтваў, які не прапаноўваўся тады ў еўрапейскіх універсітэтах.

Творча Саўндэрс працаваў у Вільні няшмат. У асноўным рэзаў гравюры для мясцовага выдавецтва паводле твораў Я.Рустэма і Я.Дамеля. Іншых заказаў не было. Галоўнае месца па-ранейшаму займалі партрэты. Сярод іх «Партрэт Я.Рустэма» (паводле аўтапартрэта Я.Рустэма), «Партрэт прафесара Фрыдэрыка Нішкоўскага» (1818, паводле арыгінала Я.Рустэма), «Партрэт генерала кавалерыі героя войны 1812 года Ф.С.Калагрывава» (1815), «Партрэт астранома П.Славінскага», «Партрэт Тадэвуша Чацкага» (1812, паводле арыгінала Матэа Дачэлі). Для партрэтных выяў тыповай для Саўндэрса заставалася «медальерная схема». У іх было нешта большае, чым проста выразная кампазіцыя і добрая стылістычная распрацоўка. З гледзішча псіхалагічнай змястоўнасці вобразаў, інтэлектуальнага напаўнення гэтыя выявы часам валодалі большымі мастацкімі якасцямі, чым самі жывапісныя арыгіналы. Гэтая рыса захапляла яго вучняў і ўплывала на іх, аднак ніхто так і не здолеў перасягнуць па майстэрстве свайго настаўніка.

Ілюстрацыі да казак «Тысяча і адна ноч». Медзярыт. 1810-я.

Натуральна, што ў творчасці Саўндэрса пераважала мясцовая тэматыка. Гравюра «Апафеоз Яна Замойскага» была заказана Ю.Саўндэрсу як франтыспіс да кнігі А.Данцішуса (Адама Казіміра Чартарыйскага — бацькі Адама Ежы Чартарыйскага) «Роздум пра польскую літаратуру з заўвагамі да спосабу напісання розных матэрый» (1812, Вільня). Малюнак для гэтай працы рабіў Я.Дамель паводле ўжо існуючай гравюры Яна Масарды (па арыгінале Яна Міхала Марау). Вобраз канцлера трактаваўся як узор паляка, заслугі якога перад айчынай палягалі ў дзяржаўных справах і ў апекаванні мастацтва і навук. Кампазіцыю, што паказвае сцэну, у якой алегарычныя героі Мінерва і Марс вянчаюць лаўровым вянком бюст Я.Замойскага, нельга назваць арыгінальнай. Заказ не выклікаў у гравёра-англічаніна асаблівага творчага натхнення, якое было б сугучным патрыятычным пачуццям палякаў. Адсюль архаічны характар, стэрэатыпнасць вобразнага рашэння. У гэтай жа кнізе была змешчана і яго гравюра «Арыстарх і александрыйскія граматыкі» (іншая назва — «Тры філосафы»), якая павінна была сімвалізаваць шанаванне вучонасці з часоў старажытнасці. Узгадаем таксама шэсць палосных фігуратыўных ілюстрацый да «Тысячы і адной ночы», выкананых Саўндэрсам па заказе Ю.Завадскага ў тэхніцы медзярыту. Карпатлівая праца з мноствам дробных дэталей інтэр'ера і відамі ўсходняга горада зрабілі яе блізкай да адлюстравання тэатральнай мізансцэны ў манеры адышоўшага стагоддзя. Сам аўтар, нібы апраўдваючыся, прызнаваў, што рабіў гравюры на патрэбы жыцця.

Партрэт Т.Чацкага. 1812.
(Паводле арыгінала Матэа Дачэлі.)

Саўндэрс, як чалавек сучасных поглядаў, прадугледжваў удасканаленне акадэмічнай сістэмы ў адпаведнасці з навукова-тэхнічным прагрэсам. Аднак праект рэарганізацыі мастацкага аддзялення так і не быў ажжыццёўлены. Перашкодзіла напалеонаўская інтэрвенцыя. Вайну ён перажыў у Вільні, не з'ехаўшы ў Пецярбург ці Вену, як іншыя іншаземцы. У адрозненне ад польскіх прафесараў, як сапраўдны англічанін, не вітаў Напалеона на вуліцах Вільні. Пры ўсіх цяжкасцях ваеннага і паваеннага часу мастацкую і педагагічную працу вёў спраўна.

Праз некалькі гадоў працы гравёрнага класа сярод яго вучняў вылучыліся асобы, якія падавалі надзеі дасягнуць вялікіх поспехаў. Пасля заканчэння вучобы М.Падалінскі, Б.Кіслінг і В.Славецкі атрымалі ступені кандыдатаў мастацтва (сталі прэтэндэнтамі на замяшчэнне вакантных месцаў у дзяржаўных установах). Выкананне адказных заказаў прынесла маладым віленскім гравёрам поспех і прызнанне. Сумесная дзейнасць вядомага майстра і вучняў, пераемнасць прынцыпаў і стылёвае адзінства іх творчасці ў плыні класіцызму сведчылі пра тое, што ў Вільні склалася моцная група мясцовых гравёраў — «гравёрная школа Саўндэрса», як з павагай называлі яе ў мастацкіх колах. Сапраўды, гэты творчы асяродак быў адным з адгалінаванняў віленскай мастацкай школы, амаль не саступаючы па сваёй значнасці жывапісу. Яго развіццё, аднак, абмяжоўвалася невялікай колькасцю мастакоў-гравёраў і нядоўгім перыядам актыўнасці.

Адметная роля Саўндэрса і ў вывучэнні культуры нашага краю: ён — адзін з першых даследчыкаў мастацкай спадчыны Ш.Чаховіча (але гэтая праца не была завершана ў сувязі з пагаршэннем стану здароў'я). Не захаваўся рукапіс курса лекцый па гісторыі мастацтваў, над якім Саўндэрс працаваў каля дваццаці гадоў. Не ўбачыў свет і яго дапаможнік па пластычнай анатоміі, які быў падрыхтаваны да выдання на польскай мове. Здольнасць вывучаць праблемы мастацтва ў розных аспектах і ўзаемасувязях, тэарэтычна асэнсоўваць іх у гістарычнай перспектыве перадалася яго вучням (Б.Кіслінг, В.Смакоўскі). Саўндэрса ведалі як прадстаўніка інтэлектуальнай эліты, чалавека з багатым духоўным светам. Ён быў членам масонскай ложы «Gorliwy Litwin» («Руплівы літвін»), належаў да Біблейскага таварыства, пры дапамозе якога выдаў Новы Запавет.

З-за прыступаў астмы ў 1818 годзе Саўндэрс паехаў на лячэнне ў Італію — як меркавалася, на год. Жонка з дзецьмі засталіся ў Вільні. Так скончыўся віленскі перыяд мастака. Апошнія дваццаць сем гадоў жыцця не прынеслі яму душэўнага супакаення. Не затрымліваючыся доўга на адным месцы, мастак жыў у Фларэнцыі, Пізе, выязджаў у Вільню (1822), на нейкі час спыніўся ў Адэсе (да 1824), пасля зноў Італія, Адэса... Не без праблем пачынае атрымліваць пенсію заслужанага прафесара... З універсітэтам яго звязваюць дзелавыя кантакты і прыватная перапіска з А.Чартарыйскім. Пасля таго, як пахаваў у Вільні сына (1839), невядома, ці наведваў калі яшчэ гэты горад.

Шэраг гравюрных прац таго часу дэманструюць нечакана высокі, калі ўлічыць хваробу, мастацкі ўзровень («Мадонна Мізерыкордзі», пачатак 1820-х гадоў, паводле жывапіснага палатна Ф.Барталамео). Партрэты прадстаўнікоў творчай інтэлігенцыі, пазначаныя псіхалагічнай вастрынёй вобраза, былі заўважаны прафесіяналамі. За партрэт А.Кановы (1820, паводле Ф.К.Фабра) Саўндэрс атрымаў дыпломы Рымскай і Фларэнційскай акадэмій. Еўрапейскім лоскам крануты партрэты паэта В.Альф'еры (паводле арыгінала Ф.К.Фабра) і Б.Торвальдсена (1823, паводле арыгінала Камучыні). Цёплы клімат і ванны ўмацавалі здароўе Саўндэрса, а вызваленне ад невырашальных універсітэцкіх праблем паспрыяла прыліву творчай энергіі. Але пік актыўнасці застаўся ў мінулым. Аб яго творчай дзейнасці ў пазнейшыя гады звестак мы не маем.

Рэшту жыцця Саўндэрс правёў у Крамянцы на Валыні (Украіна). Ён памёр на 72 годзе — у першы дзень 1845 года.

Юзаф Саўндэрс застаўся ў гісторыі мастацтва беларуска-літоўскага культурнага рэгіёна як патрыярх вучонага гравёрства. У яго асобе выдатна спалучыліся талент мастака і актыўная асветніцкая пазіцыя, яго дзейнасць выклікала свежую хвалю ў эвалюцыі графічнага мастацтва нашага краю ў першай палове XIX ст. Школа, створаная энергіяй Саўндэрса з асяроддзя таленавітай мясцовай моладзі, паклала пачатак якасна новаму этапу ў развіцці беларускага графічнага мастацтва.

Арыстарх і александрыйскія граматыкі.
1812. (Па малюнку Я.Дамеля.)

The July issue of the «Mastatstva» magazine starts with a series of articles devoted to the same theme: *«Is Opera an Elitist or a Neglected Genre?»*

Various aspects of this problem are considered by the well known figures in the arts and music: Tattsiana Mushynskaya (p.2), Liudmila Kolas (p.4), Aleg Melnikaw (p.5), Siargey Kartes (p.6), Viktar Skorabagataw (p.7), Margaryta Izvorska-Yelizaryeva (p.8).

The notable events that have recently taken place in Belarus's cultural life and the persons who have made a bright impression on the country's artistic space are discussed by Yawgen Shuneika (exhibition of Larysa Gustava's and Liudmila Putsieika's tapestries at the Palace of Arts, p.10), Tattsiana Karpava (exhibition of Russian salon and academic art arranged by the State Tretyakov Gallery at the National Art Museum, p.13), Artur Zaitsaw (feature of Alena Bundzieleva, National Opera soloist, p.14), Tattsiana Fiodarava (opening of the Maladziechna Youth Music Theatre and its first premiere, p.17), Alesia Bieliaviets (Siargey Tsimokhaw's exhibition The Charms of Night, opened at the National Art Museum during the regular event «Museum Night», p.18), Aliaksander Dolnikaw (thoughts on the problems of Belarusian directing to continue the discussion begun at the March issue of the magazine, p.21), Larysa Mikhnevich (exhibitions of the Polish photographer Krzysztof Geraltowski, p.22), Nadzieya Abramovich (new children's productions to Uladzimir Sawchyk's music prepared at the Philharmonic for children and young people, p.25), Anton Legnitski (exhibition «RetraPERSPEKTIVA» by the sculptor and art designer Lew Talbuzin at the Contemporary Visual Arts Museum, p.26), Liudmila Gramyka (J.-B.Moliere's Le Bourgeois Gentilhomme at the Republican Young People's Theatre, p.29), Natallia Sharangovich (exhibition in memory of the painter Piotr Svientakhowski held at the Palace of Arts, p.30).

The guest of the *Figure* rubric is the well known Belarusian composer Aleg Zaliotnew. He was interviewed by Alena Ramanowskaya (Thirty-three Bars, p.32).

Tattsiana Katovich (p.37) considers the system of rituals in the productions of Yakub Kolas's works at the Ya.Kupala National Theatre and the Ya.Kolas National Theatre. The premiere production of Dreams About Belarus by the Ya.Kupala National Theatre is analyzed by Liudmila Gramyka (p.40).

Natallia Stsiazhko discusses director Anatol Alai's film journalism (Truth and Nothing But Truth, p.42).

Natallia Sharangovich offers her views of Georgi Skrypnichenka's art (p.44); the painter adds to his «portrait» some features of his own (p.45).

Barys Krepak shares his reminiscences of the outstanding sculptor Anatol Anikeichyk (Fern Flower, p.50).

The life and art of the well known graphic artist Juzef Saunders is described in Uladzimir Rynkievich's article The Patriarch of Learned Engraving (p.52).

The issue is concluded by the Rarity rubric carrying Nadzieya Usava's account of Yakaw Kruger's The Girl in Red (p. 56).






# ПАРТРЭТ ДАЧКІ

НАДЗЕЯ УСАВА

**«Дзяўчынка ў чырвоным» Якава Кругера — адзін з першых партрэтаў беларускіх мастакоў даваеннага перыяду, набытых Дзяржаўнай карціннай галерэяй у 1940 –1941 гг.**

Партрэт паступіў у фонды пасля смерці Якава Маркавіча і адразу пачаў вандраваць: трапіў на выставу, прысвечаную дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве, потым, вясной 1941 г., — на выставу ў галерэі імя Ю.Пэна ў Віцебску. Менавіта гэтая апошняя акалічнасць выратавала карціну ад фашысцкага рабавання: творы з галерэі вывезлі ў Саратаў, дзе яны амаль два гады захоўваліся ў сырым бамбасховішчы і ледзь не загінулі ад вільгаці. Аднак зноў пашанцавала: былая супрацоўніца карціннай галерэі Алена Аладава, якая ў 1941–1943 гг. працавала намеснікам дырэктара па навуковай працы Саратаўскага мастацкага музея імя М.Радзішчава, знайшла грошы на рэстаўрацыю беларускіх твораў, каб паказаць іх на выставе да 25-годдзя БССР у Маскве. У 1943 г. партрэт быў перавезены з Саратава ў Маскву, а ў 1945 г. вярнуўся ў Мінск, у Дзяржаўную карцінную галерэю, куды пераехала ўся маскоўская выстава.

«Дзяўчынка ў чырвоным» адразу была адзначана мастацтвазнаўцамі як выдатны твор дарэвалюцыйнага беларускага мастацтва і адзін з лепшых партрэтаў Я.Кругера. Па жывапісных дасягненнях, цэплыні перадачы вобраза, глыбіні пранікнення ў душэўны свет юнай мадэлі, па ўнутранай сабранасці і цэльнасці ён не меў аналагаў сярод беларускіх партрэтаў не толькі дарэвалюцыйнага, але і даваеннага часу. Жывапіс, насычаны паўнагучнымі адценнямі чырвонага, — артыстычны і ўпэўнены, малюнак — далікатны і дакладны. Галоўнае ж — у партрэце адчувающа чароўная трапятлівасць, чысціня і адкрытасць юнай душы. Я.Кругер падкрэсліў у вобразе не вонкавую прыгажосць дзяўчынкі-ляльки, а сур'ёзнасць самастойнай асобы.

Доўга заставалася загадкай яе імя. Партрэт не быў падпісаны і датаваны, а гэта рэдкасць для Я.Кругера. Супрацоўнікі галерэі ў 1940 г. чамусьці не палічылі неабходным удакладніць на ўдавы імя мадэлі. Так і засталося б, каб не два шчаслівыя выпадкі. Першы — нечаканае знаёмства з унучкамі мастака: Марынай Чарняк і Людмілай Кругер, якія не загінулі з бацькамі ў мінскім гета, як меркавалася раней, а жывуць у Пецярбургу і Маскве. Другі — выпадковая знаходка ў Канатопе (Украіна) рэдкага каталога мінскай мастацкай выставы 1910 г. (у памяшканні Камерцыйнай вучэльні), ніводнага экземпляра якога не захавалася ў бібліятэках Беларусі. У ім пазначана карціна Я.Кругера з пяшчотнай назвай «Партрэт маёй дачушкі». Адразу ж прыгадалася безыменная «Дзяўчынка ў чырвоным» — можа, гэта той самы партрэт?

Параўнанне партрэта і фотаздымкаў дачкі Кругера з сямейных альбомаў унучак мастака пацвердзілі гэтую версію: тыя ж вочы, авал твару, нават непаслухмяны завіток валос на лбе! Родныя распавялі пра лёс «дзяўчынкі ў чырвоным». Ёй, як і ўсім з яе пакалення, народжанага на самым пачатку XX ст., давялося перажыць дзве сусветныя вайны.

Яе імя — Шэйна, па руску — Сафія. Нарадзілася ў канцы 1902 г. у цэнтры Мінска: на Захар'еўскай вуліцы, у вялікай кватэры, якую здымалі Якаў Маркавіч і Фрума-Злата Лейзераўна Кругеры. Пасля заканчэння Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу ў 1901 г. бядняк Я.Кругер ажаніўся «па разліку» — з дачкой багатага млынара, але шлюб, нягледзячы на «разлік» і непісьменнасць жонкі, аказаўся шчаслівы — на ўсё жыццё. Хутка нарадзіліся дзеці — Шэйна (Сафія) і Майсей (Марк).

Гэта былі нядоўгія гады сямейнага дабрабыту — з вялікай кватэрай, прыслугай, замовамі, першымі поспехамі на выставах у Мінску. Трывалы прыбытак давала і прыватная мастацкая школа (1904–1915), якую наведвалі розныя людзі — ад дырэктара гімназіі Канстанціна Фальковіча да памочніка рэтушора Хаіма Суціна, будучай зоркі «парыжскай школы». Дзяўчынка расла ў заможнасці і была ўлюбёнкай бацькі, пра што сведчыць і назва партрэта. Дома яе вучылі музыцы і вышыванню. Я.Кругер марыў, каб дачка атрымала добрую адукацыю. У 1912 г. ён спрабаваў раней тэрміну ўладкаваць яе ў мінскую Марыінскую гімназію і пісаў у заяве ў губернскае праўленне, што «дзяўчынка фізічна развітая, аб чым прадстаўляецца сведчанне ўрача». Сапраўды, васьмігадовая дзяўчынка выглядае на партрэце 12–13-гадовым падлеткам. Тады Кругеру адмовілі, і засталося невядомым, ці паступіла Сафія ў гімназію наступным годам. Калі ж і так, дык правучылася яна нядоўга: у 1915 г., ратуючыся ад вайны і пагромаў, Кругеры эвакуіраваліся ў Казань, адкуль вярнуліся ўжо ў савецкі Мінск толькі ў 1921 г.

Пасля вандровак цягам ваеннага ліхалецця цудам ацалелы партрэт заняў годнае месца ў галоўным музеі Беларусі, сцвярджаючы сваё права называцца жывапісным знакам эпохі.

**Я.Кругер. Дзяўчынка ў чырвоным. Алей. 1910(?).**

МАСТАЦТВА

ІНДЭКС 74958

СЯРОД СПЕКТАКЛЯЎ, ПРЫМЕРКАВАНЫХ КУПАЛАЎСКІМ ТЭАТРАМ ДА ДНЯ ПАМЯЦІ ЯНКІ КУПАЛЫ І ПАКАЗАНЫХ НАПЯРЭДАДНІ 7 ЛІПЕНЯ, — «ПАЎЛІНКА», «ТУТЭЙШЫЯ» І ПРЭМ'ЕРА «СНЫ АБ БЕЛАРУСІ». РЭЖЫСЁР СПЕКТАКЛЯ «СНЫ АБ БЕЛАРУСІ» ПАВОДЛЕ П'ЕСЫ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА «КАЛЫСКА ЧАТЫРОХ ЧАРАЎНІЦ» — УЛАДЗІМІР САВІЦКІ. ЯГОНУЮ НОВУЮ РАБОТУ ЧАКАЛІ. ТЫМ БОЛЬШ, ШТО НА ГАЛОЎНЫЯ ПАДМОСТКІ У.САВІЦКІ НЕ ВЫХОДЗІЎ ДАЎНО.

СТАР. 40